جماليات الرواية المعاصرة

تأليف

مجاهد عبدالمنعم مجاهد

الأعمال الكاملة




جماليات الرواية المعاصرة

جماليات الرواية المعاصرة

تأليف

مجاهد عبد المنعم مجاهد

الناشر

دار الثقافة للنشر والتوزيع

٢ شارع سيف الدين المهرانى - الفجالة

ت : ٥٩٠٤٦٩٦ القاهرة


الأهداء :
إلي أمين ريان :
إنسانا وفنانا وروائيا وصديقا
مجاهد عبد المنعم مجاهد

الفهرس

الصفحة

تصدير

ماوراء الرواية من أبعاد جمالية هو الذ ى يجذبنى لتكشيف هذه الأبعاد نقديا .. والنمط هو شغلى الشاغل لأنه هو محور الفن الروائى ذلك النمط الذى يجمع بين الخاص والعام، الحسى والعقلى ، الجزئى والكلى ، الضرورة والحرية . .

ولهذا لم يكن ربط الروائى بحقبته التاريخية من ضمن منطلقاتى فلا تبرير للضعف الفنى بحجة المرحلة التاريخية . .

كما أن عبادة الأصنام من الأعلام ليست من ضمن ممارساتى فلا سلطة فى الفن إلا الفن وليس الفنان المدعّى ..

فى هذا الإطار تأتى اهتماماتى بلؤلؤة الروائى الأمريكى شتينبك واغتراب أبطال الاخوة كرامازوف لدوستويفسكى الذى يظل معاصرا رغم أنه من القرن التاسع عشر ، وكوابيس كافكا الروائية وألاعيب كازنتراكيس اللاروائية وضعفه الفنى وتمرد صبرى موسى على نجيب محفوظ وخرافة عودة الروح لتوفيق الحكيم واللاأنماط عند نجيب محفوظ وجدل الصوره الفنية عند أمين ريان . .

وكان المفروض أن تضم المجموعة دراستى التى كبتها عام ١٩٦٦ عن رواية ثرثرة فوق النيل لنجيب محفوظ والتى نشرت فى مجلة الحرية اللبنانية لكن العدد فقد وآمـــــل أن أجده فى مقبل الأيام . .

وحتى تعم الفائدة عن الفن الروائى أدرجت تذييلا يضم ثلاثة تلخيصات : فبمناسبة وفاة الروائى الامريكى فوكنر عام ١٩٦٢ عرضت لدراستين عنه كتبهما سارتر ولخصت كتابا كان قد صدر عن فوكنر ثم عرضت لفصل كتبه الباحث موريس كرانستون ضمن كتابه « سارتر» وهو الكتاب الذى ترجمته فيما بعد بعنوان « سارتر بين الفلسفة والأدب » . ولأن أمين ريان ظلمه المشتغلون بالنقد وأنا فى مقدمتهم لكثرة انشغلاتى .. ولأنه صوت روائي نبوئى سبق عصره ..فإننى أهدى كتابى اليه بأمل أن يغفر لى خطيئة تباطؤى متمنيا له كل الخير على درب الفن والإنسانية

مدينة المقطم　　　　مجاهد عبد المنعم مجاهد

١٩٩٧/٥/٦



جون شتينبك :

لؤلؤة الشر والخير

★ (١٩٥٦) ★

لم يعد الأديب فى عصرنا الحالى ينعزل وينحصر فى دائرة محدودة ، فينتج فنه بحس تلقائى ضبابى كما يفعل أدباء الماضى ، يعكس مفهوما اجتماعياً مهوّشا ، إن أصاب الحقيقة فبطريق الصدفة ، وإنما أصبحت المهمة عليه الآن شاقة ، فعليه أن يعكس مفهومه ووعيه بالعالم داخل عمله الفنى . . فقد كان أديب الزمن الغابر يعكس مفهوما للعالم ، إلا أنه مفهوم غير ناضج ، غير متحسس ، قائم على حدس إبهامى ، ومؤسس على معرفة بالتاريخ مضطربة ، دون أن يسنده فى هذا علم أو معرفة ، . .أما الأديب فى الوقت الحاضر ، فعليه - بجانب الفنية المعطاة له ، والتى تتشذب فى التمرس الفنى - عليه أن يدرس شتى العلوم ، ويلم بجميع المعارف ، فيدرس التاريخ والاقتصاد وعلم النفس والاجتماع والفلسفة وشتى مجالات الفكر البشرى ثم يعكس هذا كله بعد تمثله داخل عمله وذلك بطريقة تلقائية ضبابية أيضاً ولكن هذه الضبابية وراءها ركائز واستنادات ضخمة من الفهم التاريخى للواقع فى زحفه التطورى الذى سيفضى إليه . و« لؤلؤة » الكاتب الأمريكى جون شتاينبك ، إحدى الروايات المعاصرة ، التى تبنى مفهومها على أساس اقتصادى واجتماعى للواقع . . فالرواية تحكى لنا بطريقة أسطورية رمزية ، قصة بلدة تشرف على البحر . يصيد أهلها اللؤلؤ

من أعماق البحر . . والبلدة تعكس وضعا اجتماعيا سيئا . . فهناك من جهة فقراء الهنود أولئك الذين يلقون بحظهم للبحر . كاتمين أنفاسهم تحت المياه ساعات طوال من أجل لؤلؤة صغيرة تبدو هناك وهناك . وهم يعيشون معيشة بائسة . . ومن جهة أخرى هناك أصحاب المهن الامتصاصية التى تستغل تعب هؤلاء الفقراء وكدهم . . فهناك مشترو اللؤلؤ الذين يشترونه بأزهد ثمن يكاد يساوى العدم ، وهناك أيضا الطبيب الذى يأبى أن يزاول مهنته من أجل هؤلاء البائسين إلا لمن كان يملك الثمن . وتحكى القصة — أو الاسطورة حياة فرد من هؤلاء الهنود الفقراء ، فرد فقير متعب ، يضمه كوخ حقير هو وزوجه وابنه ، وتصورلنا القصة فى المبدأ وقد لدغ هذا الابن بعقربة فتسرع الام الوالهة بامتصاص الدم بفمها . . وخوفا من امتداد أثر السم فى جسم الصغير يضطر الزوجان أن يهرعا إلى الطبيب الذى يدعى خادمه عندما علم بفقرهما - أن الطبيب ليس موجودا .

عندما ذهب بطل القصة بإبنه إلى الطبيب خرجت البلدة جميعا فى ركابه . .فإن مصابه هو مصابهم أجمعين ، وإن حزنه وقلقه وجزعه ينغرس فى قلوب الآخرين ، ومن ثم يحس البطل بأنه ليس وحده ، ليس وحده فى ألمه ، وليس وحده فى وضعه المجتمعى السيء

وليس وحده فى الأمل الذى يمكن أن يشرق فى أفق حياتهم من أجل حب جديد ، وحياة سعيدة .

ويمضى الزوجان لقاربهما الذى هوالشئ الوحيد الذى يملكانه ، لأنه هو أداة انتاجهما ومصدرعيشهما وتتضرع الزوجة فى أعماقها أن يعثر زوجها على لؤلوة علهما يستطيعان أن يذهبا بصغيرهما للطبيب وهما يحملان أجره .. حقيقة ، لقد امتصت جوانا (الزوجة) السم فى الوقت المناسب ، لكنها لم تمتص قلقها على وليدها الأول ، ومن ثم تنبعث تضراعتها الحارة من قلبها لكى يعثرا على لؤلؤة من أجل أجر الطبيب .

ويملأ الزوج جرابه ببعض من محار من قاع البحر ، وعلى ظهر القارب يعثر داخل محارة كبيرة ، بلؤلؤة ضخمة ، لؤلؤة كبيرة فتولاه الفرح . الآن يستطيع أن يشفى ابنه . بل الآن يستطيع أن يسكن بيتا جميلا ، وأن يتزوج زوجته زواجا رسميا .. بل أن يذهب بابنه إلى المدرسة . . ابنه الجميل ما أجمله وهو يذهب إليها حاملا كتبه ، حاملا حياة جديدة ووضعا جديدا . .

وانطلق الخبر . خبر العثور على اللؤلوة . . « وأصبح كل رجل يمت على حين بغتة بصلة القرابة إلى لؤلؤة « كينو » (البطل) وتبدت لؤلؤة كينو فى الاحلام والمضاربات والمشاريع والخطط

وأمانى المستقبل والتمنيات والحاجات والشهوات والأسواق المعتملة فى قلب كل فرد ، إذن هذه اللؤلؤة ستحدث تغييرين : تغييرا فرديا وآخر اجتماعيا ، فمن جهة التغير الفردى ستغير من حياة كينو وأسرته ، ومن جهة التغيير الاجتماعى ستغير من حياة البلدة إذ سينشأ فيها وضع اقتصادى جديد ، وضع شبه برجوازى ، ستولد هذه اللؤلؤة حركة تجارية نشطة فى هذه البلدة الصغيرة . . ويستطيع بها كينو أن يرفع من شأن إخوانه فى الإنسانية والعذاب..إن اللؤلؤة بالنسبة لكينو وبالنسبة للبلدة حدث كبير ضخم هى أشبه بظهور نبى أو مصلح اجتماعى يولد حياة جديدة ، وستصبح جزءا من التاريخ بل ستصير هى التاريخ عينه . سيقولان (الزوجان) ، كان ذلك قبل أن نبيع اللؤلؤة بسنتين ، أو يقولان «حدث ذلك بعد أن بعنا اللؤلؤة بستة أسابيع » .

إن الطبيب الذى كان يرفض أن يعالج ابنهما المريض ، جاء مسرعا لمداواته عندما وصله خبر العثور على اللؤلؤة واضطر كينو أن يسمح له بذلك خوفا منه على حياة وحيده . . وأثناء حديث دار بينهما استطاع الطبيب أن يجعل أنظار كينو تتجه إلى المكان الذى خبأ فيه اللؤلؤة .

والكاهن الذى كان يأبى أن يبارك حبهما بزواج شرعى ، جاء هو الآخر طامعاً فئ شئ من مال لأبرشيته .

وفى المساء تولّى كينو قلق خفى ، فتناول لؤلؤته ودفنها فى مكان آخر وحدث أثناء الليل أن حاول أحدهم السرقة ، كان كينو نائما ، ودف من زاوية البيت صوت ناعم ، حتى ليمكن أن يكون فكرة بكل بساطة أو حركة صغيرة مسترقة أو قدما تجس الأرض أو هريرا خافتا لتنفس محبوس ، ولكن كينو أحس به فقد كانت موسيقى الشر ملء أعصابه ، وباغت الطارق الليلى ، إلا أن الأخير لاذ بالفرار .

وفى الصباح علم الجميع بأن كينو فى طريقه لبيع اللؤلؤة فتجمعوا ليشهدوا أخاهم فى الكفاح يولد فيه شئ جديد سيعمهم منه خير عميم . . لقد «كانت البيوت تتجشأ ناسا . والأبواب تتقيأ أطفالا » .

وقد كانت هناك عدة مكاتب لشراء اللؤلؤ، ولكن هذه المكاتب فى الحقيقة يديرها كلها رجل واحد يختفى وراء هؤلاء ، فهنالك إذن «مشتر واحد يحتفظ بهؤلاء العملاء فى مكاتب متفرقة ليعطوا صورة عن المزاحمة والمضاربة ، إذن فهى عملية استغلال وامتصاص لكدح

هؤلاء الفقراء وكانوا يحسون بأنهم يُستغلون منذ أمد بعيد ، منذ أن مشت قدم لجدودهم على هذه الارض .

وتقدم كينو لأحدهم ، وكان الأخير مستعداً ، فعرض عليه أجرا زهيداً ، فغضب كينو ، ولكن التاجر قال له أن يعرضها على آخرين، وليناد عليهم فى الحال حتى لا يظن أن فى الأمر اتفاقا بينهم وقد سومها الأخرون بمبلغ تافه أتفه من الأول . عندئذ لم يتوان كينو أن يعلنها صيحة ضد وضع مجتمعى سئ . . بأنه لن يبيعها هنا ، وإنما سيذهب فى الصباح إلى المدينة الكبيرة لبيعها هناك . لقد تحدى كينو إذن الوضع الراهن العفن فى بلدته ، وقد قالها أخوه له « أنت لم تتحد تجار اللؤلؤ وحدهم ، بل تحديت البنيان كله . وطريقة الحياة كلها » ولكن كينو يعلنها « لقد أصبحت هذه اللؤلؤة نفسى ، فإن تخليت عنها فسأخسر نفسى » .

وتكلم الزوجة زوجها أن يلقيها فى البحر ، لأنها تحس بشر مقبل .. ولكنه يخبرها أن اللؤلؤة « هى مصيبتى وحياتى وسأحتفظ بها ، ولكن فى الليل وهو نائم تتسلل الزوجة خارجة من الكوخ وفى يدها اللؤلؤة لتقذف بها إلى البحر . . ويحس بها الزوج ، فيهرع وراءها . . ويلطمها على وجهها وينتزع اللؤلؤة من يدها ، ويستدير راجعا ، ويصطدم فى الظلام بشئ . . بشخص وينقض عليه ، ودار بينهما

صراع استطاع فيه أن يقتله بسكينه ، وكانت اللؤلؤة قد تفلتت من يده فى الظلام . . وفى أثناء عودة الزوجة بعد أن لطمها زوجها ، تجده مغمى عليه بجانب الجثة فتفيقه ، وتجد اللؤلؤة قريبة منها فتحتفظ بها ، ويقرر الزوجان الفرار من وجه أعدائهما ، وتهرع الزوجة لتحضر ابنها ، وتستطيع أن تنقذه من خطر كبير ، فقد أعلن التاجر عليهما حربه ، ويبدأ فى حرقه الكوخ . . ويسرع الزوجان إلى قاربهما ولكنهما وجداه مثقوبا وفيه فجوة يتدفق الماء فيها . . . ثقبوا أثمن شئ يملكه قبل حصوله على اللؤلؤة . . ويقول كينو بنغمة حزينة وهو يشاهد قاربه المسكين محطماً بائسا . « إن قتل إنسان لهو أهون شراً من قتل قارب لأن القارب لا أبناء له ، ولأن القارب عاجز عن الدفاع عن نفسه ، ولأن جرح القلب لا يندمل » كم هى جميلة هذه الإفاضة من نفسه على الكون المادى الذى دخل نطاق ملكيته وبالتالى نطاق وجوده !

ويسرع كينو بالفرار هو وزوجته وابنه عبرالجبل ، حاملا معه لؤلؤته ، حاملا مصيره ، ويتبعه التاجر ومعه قصّاصا أثر . ولمح كينو مع الرجل بندقية وتيقن أنهم حتما واصلون إليه ! ويعلم أنه ضائع هو وأسرته إن لم يستول على البندقية ، فأخبر زوجته بالأمر، وقال لها بأن لا تجعل الصغير يبكى ، ثم هرع عائداً بخفة . .

وفى اللحظة التى دنا فيها من الرجل وكان يهم بالانقضاض عليه ، دوى صياح الصغير ، فأطلق الرجل رصاصة تجاه الصوت . . وقفز كينو واستطاع أن يقتل التاجر ، وعاد إلى زوجته . . وهناك وجد أمله قتيلا وجد ابنه والرصاصة قد مزقت رأسه .

وعاد كينو حزينا بجرح لا يندمل ومعه لؤلؤته .. لقد حمل اللؤلؤة العظيمة فى يده، رنا إلى سطحها فكان رماديا متقرحا ، وراحت وجوه شريرة ترنو إلى عينيه ، ورأى ضوء حريق ، ورأى على سطح اللؤلؤة عينين مخبوءتين لرجل فى البحيرة ورأى على سطح اللؤلؤة كويونيتو (ابنه) مستلقيا فى الكهف الصغير ، وقد انهرست قمة رأسه من طلقة النار ، وكانت اللؤلؤة بشعة وكانت رمادية مثل ورم خبيث وسمع كينو موسيقى اللؤلؤة مشوهة مختلة ، وسرعان ما قذف اللؤلؤة إلى البحر . هنا ويختل الفهم الحقيقى للواقع ، إن عملية قذف اللؤلؤة إلى البحر ليست عملية إبادة اللؤلؤة ولكنها عملية إبادة لثورية بطل ،عملية اخماد ثورة كانت يمكن أن تنطلق فى البلدة . . عملية إبقاء على وضع متعفن ، لقد كان فى إمكان كينو أن يحقق الثورة ، بإدخال فكرته الجديدة عن المجتمع فى التجربة التاريخية ، فكرة محاربة السلطات العليا التى تملك الأمر فى البلد ، لقد جعل شتاينيك البطل يقذف اللؤلؤة لان ابنه

مات ولكن لان ابنه مات كان يجب ألا يرميها . . كان يجب أن يزيده هذا الحدث المفجع عزما على الكفاح ومواصلة على الجهاد من أجل القارب الجديد الذى يمكن أن يصنعه ، والطفل الجديد الذى يمكن أن ينجبه ، والحياة الجديدة التى يمكن أن يحققها ، لقد كان كينو متمرداً وبسبب هذا التمرد لم يكن تمرده يخص نفسه وحده بل الآخرين أيضا ، حيث أن التمرد كما يقول كامو « يفسر الكائن ويعينه على أن يفيض » ،لقد كان تمرد كينو سيكون تمرداً ميتافيزيقيا . إنه الحركة التى ينتصب بها الإنسان ضد وضعه ، وضد الخليقة كلها ، وهو ميتافيزيقى لأنه ينفى غايات الإنسان والخليقة ، وهو فى الوقت نفسه يدافع عن قيمة وضعية وهذه القيمة مردودة إلى النفى والتأكيد المطلق « أسطورة سيزيف – ألبير كامر » لقد وقف كينو وقال للعالم : لا . إننى ارفض الوضع الخاطئ فى المجتمع ، الوضع الاستغلالى البشع لقد كان متمردًا . . ثم قال للعالم بنفس التأكيد الضخم نعم . . أى أنه يريد وضعا جديدا حيا كالحياة لقد كان تمرده إذن سلبيا ، مجرد عملية رفض وتوقف ، ولم يكن عملية تشييد وعمل ، تشييد مجتمع جديد على اسس نظيفة .

إن شتاينيك لم يسر ببطله حتى نهاية المد الثورى ، وإنما جعل هذا المد يتقلص ويغيض . . محاولا أن يحقق صيحة « جان بيير (الأفواه اللامجدية - سيمون دى بوفوار) « إن كلا يعيش وحده ويموت وحده ، لقد جعل شتاينبيك بطله يرتد إلى الركيزة الديكارتية الضيقة . . الأنا . . الأنا المنحصرة فى إنيتها . . المرتدة إلى جنينيتها المبكرة . . إلى مرحلة الظلام والعتمة ودوامة اليأس والتخلى عن الحياة .إن كل إنسان ليس مسؤلا عن نفسه فحسب ولكنه مسئول أيضاعن الآخرين ، منذ اللحظةالتى تقبل فيها بكل عظمته الإنسانية أن يجعل الأمانة . . الحرية . .التى أبت السماء والأرض والجبال أن يحملنها . . والإنسان إذ يختار ، فإنما يختار للانسان بإمكان أن يقع ، إذن فقد خلق لنا شتاينبك بطلا جعلنا نندفع معه ، ونحس أننا متمردون مثله ، متطورون مثله .. ينغرس الأمل فى قلوبنا مثله ولكنا لسنا مثله لاننا - بوعى أكثر للتاريخ - علينا أن نكمل المهمة . . أن نغير الوضع . . أن تكون الذات «الواعية » لكينو . لكم كنا نود أن يؤمن شتاينيك بقول كامو « إنه لا بد أن تأتى ساعة يتعب فيها الناس من السجون والعمل ومن الشجاعة ليطالبوا بوجه كائن عزيز ، وبفؤاد الحنان المفتون » .. أما من الوجهة التكنيكية ، فقد صاغ شتاينيك قصته بطريقة أسطورية

ومن ثم فلا يتناقض أبدا – كما هو فى أذهان البعض – التناول الرمزى لمضمون واقعى .. بل ربما أثرى هذا التناول الرمزى الأسطورى المضمون الواقعى وأغناه .

ويبرع شتايتيك فى رسم الشخصية المحورية للقصة وكذلك فى معظم الشخصيات التى تدور فى فلكها . . ويلجأ – كماهى عادة كل فنان فى فنه – إلى الخاص ويبحث عن النموذجى الذى يمثل العام بطريقة حسية مشخصة فردية فيبرز لنا الشخص بكل جزئياته وجزئيات حياته وعلاقاته وارتباطاته واهتماماته ومشكلاته بحيث يكون شخصاً منفردا متميزاً له مميزاته المنفردة ولكنه يكون نمطاً عاما يحمل إمكانية تحقق . .

وإن شخصية مشترى اللؤلؤ يرسمها لنا رجلا طويلا « يجلس فى المكتب ينتظر ، وكان وجهه لطيفاً أبوى الملامح ، وعيناه تطرفان بمعنى المودة ، كان لاينى يتمنى للناس يوما سعيداً بصورة مستمرة – وذلك اختصاصه ويصافحهم باحتفال ومهابة ، ولقد كان رجلا خفيف الروح يعرف كثيراً من النكات ، ومع ذلك لا يلبث أن يميل ناحية الكآبه والغم إذ يستطيع أن يتذكر ، فى منتصف ضحكة عالية أن عمتك قد توفيت فتندى عيناه حزنا على الخسارة التى نزلت بساحته . كان قد حلق ذقنه حتى ضرب لونه إلى الإزرقاق

وكانت يداه نظيفتين وأظافره مقصوصة ، وكان باب مكتبه مفتوحاً على مصرعيه منذ الصباح ،وهو يدندن في حنايا نفسه » .

ويبنى شتاينيك قصته بناء داخلياً فهى ذات نسيج عضوى حى، ضافياً عليها طابعاً رومانتيكا حزيناً . . فكينو موزع القلب بين موسيقى الشر . . موسيقى اللؤلؤة . . وبين لحن العائلة . . أى أنه مترجح بين المغامرة والمخاطرة من أجل حياة أفضل وبين الاستقرار فى وضعه السئ بشئ من الضمان والراحة . . كل هذا يبرز بين القص الأسطورى الرامز والمحتوى الواقعى . . لقد كان يمكن أن يتم للرواية تكاملها المضمونى والمعمارى لولا هذه النهاية المؤسية للبطل الثورى . . أى لنهايتنا التى نابى أن تكون نهايتنا لاننا مشبعون بقولة لويس (الأفواه اللامجدية) . « لتحل الفرحة فينا إننا نكافح من أجل الحرية وهى التى تنتصر بتضحيتنا الحرة ، إننا المنتصرون أحياء كنا أم أمواتا » .

مشكلة الشخص الخامس فى
الأخوة كارامازوف

★ (١٩٦١) ★

يعد (اللابرنث) والمرأة ، سر مفتاح الإخوة كرامازوف إن لم يكونا هما سر مفتاح دوستويفسكي جميعا .. لقد أمر الملك الفرعوني مهندسه أن يبني له قصرا مكونا من ألف غرفة ولم يكن يعرف سر باب اللابرنث إلا الملك والمهندس ، ومن أجل هذا قتل الملك المهندس داخل اللابرنث ليحتفظ بسر الباب .. ولكن ماذا لو استطاعت قوة ما أن تُحيي هذا المهندس وتوقفه خارج اللابرنث ليبحث عن بابه بعد أن نسيه ؟ إن المهندس يدور حول الجدار باحثا عن الباب .. ولو كان هذا المهندس أراد أن يكتشف السر فبكل بساطة عليه أن يلتفت إلى الشمس التي وراءه والتي بنى قصره بالنسبة لها لااستطاع أن يتذكر موقع الباب عندما بنى البناء لكن لنفرض أن هذا المهندس استنادا إلى كبرياء وظيفته وطبعه باعتباره يدرك العلاقات الداخلية لعمله .. لم يحاول أن يستعين بمعين خارجي .. فهنا تكمن مشكلة اللابرنث وتقوم صعوبة .

ولو كانت لدينا أربع مرايا ووقف أمامها أربعة أشخاص يتحركون لرأينا انعكاسا آليا لهذه الحركات ولما كانت هناك مشكلة .. لكن ستكون هناك مشكلة لو كان هناك شخص واحد يعكس أربع صور حركاتها واحدة ولكن وجوهها مختلفة .. بل ستكون المشكلة أكثر تعقيدا بل تكاد تكون مستعصية الحل لو رأينا في المرايا

الوجوه الأربعة المختلفة ذات الحركة الواحدة وتلفتنا داخل الأصل فلم نجد إلا الهواء أما المرآة .. وهنا تقوم الصعوبة الثانية ..

ورغم هذا فإننا نعتبر هاتين الصعوبتين مفتاح الدوستويفسكية .. ولكن قبل البدء نحب أن نقول : هل تستحق رواية قائمة على أن أحد الأبناء قتل أباه لأنه ينافسه فى حب فتاة لأن الأب لديه المال ، هل تستحق رواية هذا ملخصها أن تكتب فى ألف صفحة ؟ بل وهل كانت تستحق أن يكتب عنها سطر نقدى ، وبل وحتى تكون جديرة بالقراءة ؟ هذا هو ما يكتشفه الناقد الناظر من الخارج ، أى الناقد outsider الواقف عند حدود الرؤية الأخلاقية والخارجية للعمل .. أما الناقد الفلسفى الباطنى insider فهو الذى قبل أن يصدر مثل هذا الحكم عليه أن يتبين الأصول الميتافيزيقية لمثل هذا العمل ..

وفى الحقيقة ، لا يمكن أن يقوم هذا الناقد بأى نقد مالم يستطع فى البدء أن يحدد بطل الرواية ، وذلك على أساس تقبل الفرض القائل بأن الرواية - كنوع أدبى - هى تاريخ شخصية تنمو وتتطور نتيجة مواقف خارجية وداخلية .. فمن هو بطل الرواية ؟ إن هناك خمس شخصيات رئيسية تدور حولها الأحداث : الأب فيودور ، والأخوة الأربعة ديمترى ، إيفان ، الكسى ، سميردياكوف ..

ولنبدأ بالفرضية الأولى من أن الأب هو البطل .. لكن الأب يُقتل في الرواية ولا يصعد موته أي قضية ولا أي مغزى فكرى باعتباره هو الذي يموت .. بمعنى آخر إن موت الأب قد يكون مرتبطا بقضية منسوبة للأبناء ، لكن قضية الموت بالنسبة للأب خالية من الدلالة على أساس أنه بطل الرواية وهي لا تقدم أي مغزى .. بمعنى أن موته لا يطرح قضية تفضي إلى فكره ..

أما بالنسبة لالكسى المتدين فدوستويفسكى ، أو راوى القصة يذكر عنه أنه بطلى وأنه شديد الإيمان ، لكن يجب على الناقد أن يحتاط من تصاريح المؤلفين لأن ما قد يكون يهدف إليه شيئا ، وما يخرج بالفعل في عيون الآخرين شيئا آخر .. فهذا البطل من أول الرواية عبارة عن رجل دين يقوم بمجموعة من المقابلات الخالية من المعنى بين أشخاص عدة ، وهذا هو ما نخرج به من حياته .. ولم تطرح أفعاله إطلاقا أية قضية ، فماذا يمكن أن نجد من هدفية في مثل هذه الشخصية الإمّعة التى لاتدل حياتها وتصرفاتها على شئ؟

فهل يمكن أن يكون البطل ديمترى ؟ لو كان هو البطل فستقوم مشكلة فنية ضخمة : فما دخل هذا الجزء الضخم الذى يشغله ايفان وقضية عالمه الخالى من الله ؟ ومن هنا لو اعتبر ديمترى

البطل ، فستلغى القضية الأخرى ، مع إننا يجب أن نبحث عن بطل يستوعب كلا القضيتين : قضية قتل الأب ، وقضية الإلحاد ، وذلك قبل أن نسرع ونتهم ديستوفسكى بالضعف الفنى ، أو بوجود روايتين بدلا من رواية واحدة ..

فإذا فرضنا أن البطل هو ايفان الملحد ، نجد أن حياة ايفان لم تكتمل فى الرواية ويقول النقاد – ولعل المؤرخين يتبعونهم فى القول أو لعلّهم هم الذين يتبعون المؤرخين – إن هذا يرجع إلى أن دوستويفسكى مات دون أن ينهى روايته .. فإذا كان هذا حقا فلماذا ذكر راوى القصة عن ايفان إنه ليس هو مجال الحديث عن عاطفة ايفان التى طبعت حياته بطابع ظل واضحا عليها إلى آخر حياته وربما هذا موضوع يصلح لكتاب آخر قد لا يكتبه أبدا ؟ هذا من جهة ، ولو كان هو بطل القصة فلماذا خلق ديستوفيسكى جروشنكا ، بل ولماذا خلق مشكلة ديمترى الأخ الأكبر وكان المطلوب أى قتيل من أجل قضية إلحاده ؟ وذلك على افتراض أن القصاص كل شئ موضوع فى عمله موضوع فيه لحكمة وضرورة .. ومن ثم فلكى نخفى ضعفاً فنيا فنقول بأن القصة لم تنته وذلك على أساس افتراض بطولة ايفان للرواية نقع فى مأزق أشد وذلك باظهار تهافت الرواية الفنى جميعه .

أما بالنسبة لسمير دياكوف فهو لا يمكن أن يكون البطل ، لأن الأمر يكون فىَ قضية علاقته بايفان ومبادئه وكان الأمر يقتضى قتل أى شخص - لا هذا القتيل بالذات - لكى تطرح قضيته ، وحينئذ سنضطر إلى شجب الكثير من شخصياتها .. وذلك على أساس أن سمير دياكوف هو الترديد التطبيقى لآراء ايفان .. هذا من جهة ، ومن جهة أخرى لأن سمير دياكوف ينتحر حتى يجعل ايفان يدخل مأزقا ويصبح هذا الانتحار ذا دلالة بالنسبة لايفان وغير ذى دلالة بالنسبة لسمير دياكوف على أنه البطل .

ومن هنا لا نجد البطل بين هولاء الخمسة .. ويؤكد هذا أنه لو كان هذا حقا ، فبماذا نفسر وجود شخصية مثل شخصية كوليا الذى فى سن الـ ١٤ الذى يؤمن بالاشـــراكـــيـــة ؟ ولماذا انهى ديستوفيسكى الرواية على موت الولد الصغير ايلوشا الذى أهان ديمترى أباه الكابتن وقد سماه حزمة القش ؟ قد نقول إنّ هذا دليل على عجز ديستوفيسكى الفنى .. ولكن قبل أن نوجه هذه التهمة فلنحاول أن نتبين إن لم يكن هناك شئ آخر .

أفلا يمكن أن تكون إحدى الشخصيات الثانوية هى البطل ؟ فى الحقيقة لو حللنا أى شخصية ثانوية لوجدنا أنها مجرد أداة لرسم واكتمال صورة إحدى الشخصيات الرئيسية أو لبنائها .. فكاتيا

ضرورية من أجل إثبات التهمة على ديمترى ، وجروشنكا ضررية من أجل أنها موضوع النزاع الخارجي .. والأب زوسيما ضرورى لأنه يشكل الأبن الكسى بل إن ايفان يعد من جهة ما شخصية ثانوية بالنسبة لأنه المكون الروحى لسمير دياكوف ..

وهكذا كلما حللنا شخصية ثانوية وجدناها مرتبطة بالتكوين النفسى لإحدى الشخصيات الرئيسية فى الرواية .. لكن هناك شخصيات ليس هناك من رابط بينها وبين أحداث الرواية .. الأولى ايلوشا ابن الكابتن المهان والذى مات أبوه وهو يفتت الخبز على قبره لأن الولد لا يريد أن يكون وحيدا فى القبر وإنما تأتى الطيور على فتات الخبز.. والثانى هو كوليا الذى يفوق عقله سنه والذى يؤمن بالاشتراكية والذى تنتهى به الرواية وهو مع الكسى المتدين وهو يهتف عن الولد الميت : « آه لو كان بوسعى أن أعيده إليهم لتنازلت عن أى شئ فى الدنيا فى مقابل ذلك » .

والقول قد يتبادر أن هاتين الشخصيتين زائدتان عن البناء المعمارى للرواية ومن ثم يجب شجبهما .. لكن سنزعم كما زعمنا فى البدء أن اللابرنث والمرآة هما سر مفتاح فن ديستوفسكى ، سنزعم أيضا أن هذين الولدين رغم أنهما ليسا البطلين فى الرواية، إلا أنّه لولاهما لما كتب ديستوفيسكى الألف صفحة ..

وقد نستنتج أن « الاخوة كرامازوف » رواية خالية من البطل وأنها تند عن الفرضية المسلمة عن الرواية كشكل فنى ، ولكن قبل أن نتنهى إلى هذه النتيجة فلنتعمق الرواية قليلا .

إن الحادثة الرئيسية فى الرواية فى حد ذاتها حادثة تافهة ألا وهى قتل الأب على يد أحد ابنائه .. وهذه التفاهة فى نوعية الحادثة هى التى تجعل ديستوفيسكى عملاقا كفنان روائى من أن ينسج حول هذه الحادثة التافهة هذه الرواية الضخمة ، وذلك لأنه يمنح الرواية شكلا جديدا ربما لم يكن هو أول من أبدعه ولكنه يعد علما بارزا فى هذا اللون ، هذا الشكل الجديد هو أخذ الشخصيات بالعرض لا بالطول .. إن زمان الرواية لايزيد عن ثلاثين ساعة فيما يتعلق بالجزء الأكبر حتى ارتكاب الجريمة .. لكن داخل هذه الثلاثين ساعة ينكشف التكوين العريض لنماذجه البشرية باعتبارهم شخصيات داخلية يعيشون واقعهم الداخلى أكثر مما يعيشون خارجهم .

ولنعد ثانية إلى الشخصيات الرئيسية واضعين فى أذهاننا أن الرواية تسمى « الاخوة كرامازوف »

لنلاحظ أن الأب فيودور يمثل الجيل القديم ، الجيل التاجر الجشع ، الجيل الذى يهتم بملذاته والذى لايتزوج عن حب ولكن عن

طمع فى المال من زوجته الأولى التى انجبته ديمترى ، وطمعا فى الجمال من زوجته الثانية التى انجبته ايفان والكسى .. إنه الجيل الذى انجب جيلا جديدا ، جيلا يحس أن جيل آبائه خطأ .. بمعنى اخر أن فيودور لم يعش كأب كما قال المحامى فى نهاية الرواية . وإنما عامل أبناءه معاملة سيئة وقد سرق ابنه الأكبر .. وعلى هذا فإذا فرضنا أن الأب هو الأطروحة thesis فقد أنجب الأطروحة الضد .. إن الابناء من صلبه أى أنهم على علاقة به ، ولكنه غيره ، غيره بحكم أنهم ليسوا هو ، وبحكم أن زمانهم ليس زمانه ، وبحكم أنه إذا كان هو السّبب فى أن خلق فيهم الجانب الشرير الضعيف فهى أيضا بحكم أنهم الضد فيهم أيضا الجانب الآلهى ..

فما هى العلاقة بين الأب وابنائه الأربعة ؟ إن الأب قد جعلهم ينزلقون عن جوهرهم الإنسانى ، إنهم منزلقون أو مغتربون عن هذا الجوهر alienated بحكم وضعيته الاقتصادية وسيطرته المادية .. وسنفترض نحن نفس فرض كولن ولسن – وإن لم يرتب هو عليه شيئا – من أن الابناء ديمترى ، ايفان ، الكسى يمثلون على التعاقب : القوة ، العقل ، العاطفة .. فأما الابن ديمترى لأنه يمثل قوة الحياة يبدو فيه الانزلاق عن الجوهر واضحا .. إنه ينافس الأب على الأشياء المباشرة المجسدة فى جسد جروشنكا .. ومن ثم يكون

الصراع بين (الأب - الأطروحة) وبين (ديمترى - الضد) قويا للغاية لأن هذا الضد يباشر الحياة ، ومن ثم فهو الضد الأكثر تهديدا .. وهذا الابن حاول أن يكون شريفا لكنه فشل لأن (الأطروحة - أباه) والتى تؤمن بمبدأ أنا ومن بعدى الطوفان واقفة له بالمرصاد تستل منه جوهره الإنسانى ، وعلى هذا يفترض الابن أن الأب يجب إزاحته . من هـــنا يكون ديمترى قاتلا بالقوة potentially إن لم يكن قاتلا بالفعل actually .

أما الابن ايفان فهو عكس أو ضد الأب ، لكنه ضد من نوع مختلف .. لقد جعله الأب ينزلق عن جوهره بأن جعله معزولا فى قوته الفكرية .. حقيقة إنها قوة ضخمة بالنسبة للأب لكنها لا تشكّل خطرا إلا على نحو غير مباشر .. لأن خطورة ايفان خطورة دعوى أكثر مما هى خطورة تطبيق واقعى .. لأن ايفان نحى الرّب .. ومن هنا أدرك الأب الفوضى ولم يحلّ محلّه نظاماً جديداً وهذه التنحية لم تتجاوز إلى حدود الممارسة الفعلية ، فهو كديمترى الذى حاول أن يظل شريفا ، لم يرتكب فعلا لا أخلاقيا رغم أنه نحى الرّب .. ومن هنا أدرك الأب أن ضده ايفان يمثل قوة الفكر وهى منفصلة عن الحياة وفيها نوع من التأمل .. وقد أدرك (الابن - الضد) أنه هو الآخر موضع انزلاق عن النوع الإنسانى وأن هذا الأب مسئول

بطريقة أو بأخرى – عن حرمانه من كاتيا التى تتمسك بالزواج من ديمترى بسبب الكبرياء .. بل صرح ايفان بأنه سيجعل التنينين (يقصد ديمترى وأباه) يتنازعان حول جروشنكا حتى يفوز هو – ايفان – بكاتيا .. وعلى هذا فايفان قاتل بالقوة ، فهل هو قاتل بالفعل باعتبار أن سمير دياكوف كان المنفذ التطبيقى الحرفى لآرائه ؟

أما الابن الثالث الكسى المتدين فهو أيضا ضد بالنسبة للأب ، وقد صرح الأب بأنّه يكرهه .. وهو يدرك أن هذا الابن لا يشكل خطرا بالنسبة له ، والابن لا يحس بانزلاقه لأنه رضى بهذا الانزلاق وعاشه واستسلم له . وكما استسلم ازاء انزلاقه عن جوهره الانسانى ، استسلم أيضا فى عدم دفع الأذى عن « أبيه – الأطروحة » ومن هنا فإنّ ألكسى أيضا فيه جانب الشر نتيجة انزلاقه عن جوهره وأنه فى الأعماق أراد أيضا موت أبيه .

ومن هنا يجب أن نلاحظ أنه إذا كان الابناء هم أضداد بالنسبة للأب فهم أضداد بينهم وبين أنفسهم ، ومن هنا كان كل واحد منهم دنيا قائمة بذاتها لم يحاول أن يعتمد الواحدمنهم على الآخر ويمد له يده لحل مشاكله .

أما سمير دياكوف فإنه منزلق عن جوهره بشكل مختلف فهو رغم أنه من صلب هذا الأب إلا أنه غير معترف به ، ومن ثم فقد أصبح بلا شخصية ، مرددا آراء ببغائية ، إنّه ذهن أجوف ، شكليّ المنطق وليس له وعى .

إذن فالخلاصة أن ديمترى منزلق عن جوهره الإنسانى ، فهو يمثل فشلا بحكم انزلاقه الجثمانى وطاقته المبددة فلا يقدر أن يواجه أباه .

وايفان منزلق عن جوهره إنسانى ، فهو يمثل فشلا بحكم انزلاقه العقلى فيترفع أن يتنازل أباه .

والكسى منزلق عن جوهره الانسانى ، فهو يمثل فشلا بحكم انزلاقه التدينى فيختار أن يتنحى من أنْ يواجه أباه ..

وسمير دياكوف منزلق عن جوهره الإنسانى ، فهو يمثل فشلا بحكم انزلاقه باعتباره ببغاء فيقتل أباه لأنه ليست لديه المقدرة ليواجه أباه ..

هذا هو حال الاخوة كراما زوف قبل قتل الأب .. فماذا بعد القتل ؟ كيف انتهت مصائر الأربعة ؟

إن ديمترى انتهى منفيا إلى سيبيريا لمدة عشرين عاما يكفر عن جريمة لم يركتبها .. إذن فهو قد فشل فى هذه الحياة ..

وإيفان انتهى نادما .. ومن هنا انفصل عن الحياة ..

والكسى انتهى متجولا في الحياة فلا استقر فى الدير ولا عاش الحياة .. فهو لا يرجع إلى الدير وفى نفس الوقت لم يتزوج اليزا حبيبته ..

وسمير دياكوف انتهى بانتحاره .. إذن فهو قد فشل فى الإيمان فى أن تكون له أى قضية فكرية فى هذه الحياة لأنه ببغاء ..

ويجب أن نؤكد ملاحظة سبق أن أوردناها ألا وهى كل واحد من هؤلاء المنزلقين واجه أباه منفردا ..

وعليه ، فإننا نجد أن كل هذه الأضداد بالنسبة « للأب - الأطروحة » قد فشلت فشلا تاما .. أولا بحكم انزلاقها نفسه ، ثانيا، لأنها تعيش هذا الانزلاق ولم تخرج على اطاره وثالثا لأنهم كانوا فرادى فى مواجهة الأب ورابعا لأنهم واجهوا انزلاقهم بقضية قتل ، فهل القتل أمر مشروع لإلغاء الانزلاق عن الجوهر الانسانى ؟ هذا هو ما يرتبط بما سميناه مشكلة اللابرنث ولنؤجل هذا قليلا .

إذن لقد رأينا أن الشخصيات الأربع كل منها لها تفردها الخاص إلا أنها جميعا كانت تقوم بحركة واحدة ترجمتها : الفشل والانزلاق عن الجوهر وعدم الخلاص والعزلة وعدم القدرة بحكم عدم تضامنها فى مواجهة « الأب - الأطروحة » باعتباره طرفا قويا ..

هى إذن أربع شخصيات واقفة أمام أربعة مرايا تعكس أربع وجوه مختلفة لكن حركتها واحدة وهنا تكون نصف مشكلة المرآة قد حلت.. إلا إننا لو دققنا الأمر نجد أن هذه الشخصيات لم تقف أمام المرآة لترى ما تفعله من حركات وأن أمام المرآة خواء وذلك لأن « الأب – الأطروحة » الطرف الأقوى من كل الابناء على حده هو الذى انتصر عليهم حتى بعد موته ، وكان يحرك خيوطها حتى بعد الموت .. فالأب لم يمت بعد .. إنما الذى مات هم الابناء .. ومن هنا أراد ديستوفيسكى أن يثبت أن كل واحد فعلا بطلا محسوسا متعينا concrete فى أى من هذه الشخصيات .. أما البطل فهو .. وهنا يجب أن نؤكد ثانية أن ما فشل هو : القوة المعزولة ، الفكر المعزول ، الدين (أو التناسق) المعزول ، والتطبيق الأعمى المعزول ، وإن ما فشل هو أنها جميعا كانت أضدادا للأطروحة ولم تكن نقيضا فمنذ بدء الرواية وقد بث المؤلف الكراهية ضد هذا الأب وكشف عن إجرام الأب ضد هؤلاء الأبناء .. وأن هذا الأب يجب أو يواجه .. فكيف نوفق بين انتصار الأب وبين هذه الكراهية وبين كونه قد قُتل فعلا ؟ يجب أن يواجه هذا الأب لا بأى ضد بل بنقيضه الوحيد الذى سيقضى على كل انزلاق بشرى من غير أن يراق الدم .. فمن هو هذا النقيض ، النقيض الوحيد ؟ نزعم أنه الشخص

الخامس .. أو فنقل أنه الابن الخامس للأب كرامازوف ، الابن الذى انجبه لكننا لم نره .. الابن الذي واجه أباه وتغلب عليه وذلك من خلال فشل الابناء الأربعة الأخرين إنه الابن الخامس الموجود لأنه ليس موجودا والغير موجود لأنه موجود .. إن هذا الابن ليس من صنف هاملت إما أن يوجد وإما لا يوجدto be or not to be بل أنه يريد أن يكون موجودا وألا يكون موجودا .. فما صفات هذا الابن ؟ إذا كان دوستويفسكى قد طرح قضية القوة المعزولة وأثبت فشلها ، والفكر المعزول وأثبت فشله ، والتناسق المعزول وأثبت فشله ، والتطبيق العملى الأعمى للفكر المعزول وأثبت فشله ، أفلا يمكن أن نقول إن جماع هذه الأشياء مع نزع العزلة عنها مصبوبة فى بطل ليس موجودا ، وإن يكن عدم وجوده هو عين وجوده ، هو الابن الخامس لكرامازوف ؟ الابن الذى رفض أن ينجبه حتى لا يقضى عليه ، والذى ولد رغم هذا والذى بدأ يلاقى بذرة نجاحه فى الولد الصغير المبكر عقليا عن جسمه ؟ إن ابن كرامازوف الخامس هو الاشتراكى المؤمن بالقوة والعقل والتناسق والتطبيق العملى والذى ينظر إلى الانزلاق من الخارج والذى بدأت ثمراته تجنى فى الجيل الصاعد ، جيل كوليا .. والذى يرفض القتل حتى لو من أجل القضاء على الانزلاق عن الجوهر الإنسانى .. هذا البطل الذى

تتجسد فيه قضيتا قتل الأب ، وقضية العالم المتناسق الذى يرفضه ايفان من أجل عذاب الماضى بالنسبة للأطفال والذى يعد كوليا هو معادله الموضوعى .

إن ديستوفيسكى رفض أن يقول :

بما أن أ = ب

، ب = جـ

، جـ = د

إذن أ = د

واختار أن يقول بما أن أ = ب

، ب = جـ

، أ = د

إذن جـ = د

وذلك لأنه يحترم حرية القارئ ويؤمن بمقدرته العقلية على الاستنتاج .. فهو بدل أن يقول هذا هو بطلى المنقذ والمخلص ، اختار طريق الخلف ، قال هؤلاء ليسوا بطلى وهم لهذا قد فشلوا .. ولنتذكر أن ديمترى عندما عرض عليه الهرب إلى أمريكا بعد الحكم

عليه قال إنه يكره أمريكا ومع أن الامريكيين قد يكونون حذاقا فى شئون الآلات فسحقا لهم جميعا ، إنهم جبلوا من طينة غير طينته ، وإنه يحب روسيا ويحب رب روسيا .. وعلى هذا فروسيا الشريرة هى التى جعلت كل هؤلاء منزلقين عن جوهرهم البشرى ومعزولين فى هذاالانزلاق ، وإنها لم تمت ، وإنما الذى مات إنما هو هؤلاء المغتربون .. لكن هناك جريمة قتل بالفعل ، وروسيا الشريرة قد ماتت .. إذن فالذى سيقتلها هو الابن الخامس الاشتراكى ، هو الابن الذى يتبعه جيل كوليا الذى تنتهى به الرواية محتضنا القسيس الكسى والذى يردد (ستظل أيدينا متشابكة) .. ولنلاحظ أنه يتشابك مع رجل الدين بالذات ، أى مع الانسجام .. إذن فالاشتراكية هى الأخرى تنادى بالانسجام .. لكن الذى يقف فى وجهها هو موت الابن الصغير ايلوشا الذى يطرح قضية : وما ذنبى أن أموت فقيرا بلا كرامة حتى يتم هذا التناسق وهذه الوحدة ؟ ويقف فى وجهها أيضا من جهة أخرى ألا تواجه الانزلاق بالقتل وإنما بالبحث والتدليل العقلى على موقفها ويتم القتل معنويا .

وعلى هذا ستظل الاشتراكية ناقصة إنها مبررة عمليا لكنها ليس لها كيان ميتافيزيقى ، لأنها باسم الاصلاح الجزئى للواقع تنسى أن

تقيم لها كيانا فلسفيا .. وعلى هذ فالبطل الاشتراكى عند دوستويفسكى ليست القضية الأساسية عنده هى تحقيق الاشتراكية، بل هى قضية الإلحاد .. أو هى طرح الأساس النظرى لها .. على مشروعيتها .. وعليها أن تجد حلا يبرر موت أطفال الماضى ، موت ايلوشا .. ومن هنا فالابن الخامس الاشتراكى لكرامازوف واقف أمام اللابرنث ، ومن السهل عليه أن يقول : من أجل عدالة الغد يضحى بعذاب أطفال الماضى .. إلا أنه يختارالطريق الأشد حلكة والأصعب موقفا لأنه الأجدر بكرامته .. فيواجه اللابرنث يبحث عن الحل من داخل علاقات القضية نفسها ،، ففى هذا تكمن كرامته وكبرياؤه ، وربما تمضى القرون ولا يجد حلا .. لكن ليظل يبحث حتى يبرر لحبة القمح أن تختار إما أن تظل وحيدة مدفونة فى الأرض ، وإما أن تنمو وتترعرع وتنبت ألف سنبلة .. فالمشكلة عند دوستويفسكى ، كما قال فى أول روايته : إن الاشتراكية ليست مجرد قضية العمل فحسب ، بل هى قبل كل شئ قضية الإلحاد قضية الشكل الذى يتخذه الإلحاد .. ومن هنا نستطيع أن نحل رموز جملة كوليا لالكسى المتدين : « أنا لست معارضا للمسيح ، لقد كان المسيح إنسانا يتحلى باسمى الصفات الإنسانية ، ولو كان الآن على قيد الحياة لعثرنا عليه فى صفوف

الثوريين ولربما قام بدور بارز » ،.. ولما كان المسيح مستندا إلى قوة تبرر ، فما هى القوة التى تبرر بالنسبة للاشتراكى باعتبار أن قضيته الأساسية هى الإلحاد لا الاشتراكية ؟

وهكذا ، إن الابن الخامس ، الاشتراكى ، الذى يعتبر قضية الإلحاد والبحث عن أساس منطقى هى الجوهر ، هذا الابن هو الذى يكشف عن البناء المعمارى المحكم للأخوة كرامازوف بما فى ذلك حتى عنوان الرواية نفسه .. لكن هذاالابن إن كان يحفظ للرواية بناءها المعمارى فهو يضع الاشتراكية فى مأزق .. وهذا هو ما هدف إليه ديستوفيسكى ، وعلى هذا فهل ستواجه الاشتراكية الميتافيزيقا وتحقق اكتمالها أم سترضى بأن تظل مبتورة باسم أنها قد نحت الميتافيزيقا عن عالمها ؟



فرانز كافكا:

كوابيس روائية

★ (١٩٦٥) ★

لقد حلا لبعض الكتاب أن يصفوا البلاد التى تقع بها ثورات تسبب الفوضى واختلال النظام بأنها بلاد فى حالة كافكاوية . والحقيقة أن اسم كافكا نفسه يوحى من نطقه بشئ مقبض يبعث على الضيق . ولقد شارك كافكا نفسه فى أن اسم كافكا kafka مشتق من كلمة kavka بالتشيكية ومعناها الغراب .

وعلى أية حال فليس كافكا بكاتب قصص مرعبة ولا نجد إلا جانبا ضئيلا من كتاباته يصور المناظر المدوخة على طريقة ادجارالن بو . إنه يصور فى أعماله إحساسا بالشر المخاتل الذى يتسلل فى صمت طول الوقت فى جذور الوجود الإنسانى . ورواية (المحاكمة) هى قصة حرب إبادة تمارسها محكمة سرية ضد مطلب الإنسان فى العدالة . ورواية (القلعة) تصور محاولات الإنسان للوصول إلى بعض المعرفة عن حقيقة نفسه ، وهى محاولات تحاط بالفشل من جانب أولئك الذين يعدون بالحراس الأمناء للحقيقة . فالشعور بالضيق والانقباض ليس منبعه فى هذه الروايات من تصوير للمناظر المرعبة ، بل مبعثه الحالات العقلية التى ترسمها هذه الروايات .

إن البطل جوزيف: يبحث باستمرار عن مفتاح للجرم الذى تتهمه به المحكمة السرية .. وهو يعدم ويظل فى حالة جهل بهذا الجرم .

وبطل الرواية الثانية لا يعرف شيئا بالمثل من القلعة المحاطة بالأسرار - وهى مقر حكومة العالم كله الذى يعيش فيه - ما هو دوره ، وما إذا كانت القلعة فى حاجة إليه وما إذا كان سيعهد إليه بأداء عمل نافع ، وهناك شعور بالإثم فى كل مكان رغم أنه لا يتضح إطلاقا ما يشير إليه الإثم ، وهناك شعور بالعقم واحيانا يسود شعور بالحقد . وكافكا يمت بشئ كثير للشاعر رامبو الذى عاش ربيعه فى الجحيم وسماه كما هو . لكن على حين كف رامبو عن الشعر تماما وهو فى العشرين ، واصل كافكا الكتابة حتى الأربعين ، ولم يهدأ لحظة لتجرفه الرياح من المناطق السفلى للموت ... ولم يكن ربيعه فحسب فى الجحيم ، بل كانت حياته جحيما ، ورغم هذا كان أشد إقتناعا بسمو النعيم وكماله . ولقد كان عند كافكا الشعور بالإحباط والتشكك واللاهدفية والتطير المنتشر والشائع بين الفنانين والمثقفين .

وكافكا يرى أن الكتابة تعنى أن تكون مفتوحا تماما لكل انطباع ولقد كتب فى يومياته (فلتكن مفتوحا ، ودع الإنسان يخرج منك) ولقد دفعه الشعور بندرة إمكان رواج أعماله وطالب صديقه ماكس برود بحرق كتبه بعد وفاته وهى وصية لم يستمع إليها الصديق من

أجل الأدب . وما جعل عملية الانفتاح صعبة للغاية بالنسبة له ومؤلمة هو أن شعوراً بالشرّ هو شعور محسوس على حين أن إيمانه بالخير كان متساويا فى هذا مع التوتر حتى بدا له أن هذين القطبين لا يمكن أن يصطلحا داخل شخصيةواحدة . وهذا هو المأزق عند كافكا وكتب عن هذه النقطة (الشر يعرف الخير ، غير أن الخير لا يعرف الشر) .

لقد كان كافكا بالنشأة والبيئة والطبيعة شخصا معزولا ميالا إلى رؤية الأسوء . وليس العنصر العصابى فى أعماله بالشئ التافه. لقد كان يعد فى براغ عاصمة تشيكوسلوفاكيا المانيا وبهذا كان معزولا عنهم . ولما كان ضعيفا فى بنيته فقد اعتقد أنه نفاية فى وسط أسرته التى تتكون من العمالقة الأصحاء ولقد كان لوالده سلطة أشبه بسلطة الإله . ولم يكن هناك شى يقينى فى عالمه ، فلم يكن بالأرثوذكسى أو الألمانى أو المواطن التشيكى أو حتى ابنا مقبولا فى أسرته . وكان انفتاحه يعنى أن يستسلم لليأس ووجد هذا اليأس تعبيرا فى كتاباته . غير أنه كان يرى فى الإنسان المفتوح كلية للتجربة الشخص الذى يمكن أن يوجد للتأكيد الكامل من خلاله . ولما كان كافكا عبارة عن إرادة عصابية تدور وتدور مع

استكشاف بواعثه وشرحهـــــا الواحدة بعد الأخرى ، فإن بواعث كافكا الضاغطة تقوده إلى تلك الأبنية المتشعبة فى أعماله . هذه هى طبيعته ، وعليـــه أن يكون صادقا إذا أراد أن يكون كاتبا، وإذا كانت أعماله تثير شعورا بانقباض فإنها تظهر أيضا نوعا من السحر نظرا لأن هذه الأعمال مخلصــــة لتجربة كاكفا كما لاحت له .



كازنتزاكس :

والفن أيضا يُصلب من جديد

★ (١٩٧٠) ★

هل تكفى الفكرة الأيديولوجية ذات الوجهة النظرية المتقدمة المتشوفة إلى تقدم الإنسان وكذلك الحدث الدرامى الذى تتفجر منه الشخصيات والمواقف ، وكذلك الشخصيات الحية المنتزعة من أرض الواقع .. هل تكفى هذه الأشياء الثلاثة وحدها عناصر مكونة للابدا ع الفنى ؟ وهذا السؤال إنما تطرحه فى الواقع رواية نيقولاس كازانتزاكس « المسيح يصلب من جديد »(*) والتى ترجمها أخيرا إلى العربية شوقى جلال .

---

* صدرت عن الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر – القاهرة – ١٩٧٠ والمقال الحالى مخصص أساسا لتناول البناء الفنى للرواية لا لتقديرالترجمة ، ولكن ربما ما يجدر التنويه به أن الرواية فى ترجمتها العربية تعطى نفسها بسهولة وإشراق وفصاحة فى العبارة وبمقدرة على إيجادالتعبيرات العربية للأمثلة والحكم وما إلى ذلك ، ولم يضعف من نصاعة هذه الترجمة سوى كثرة الأخطاء اللغوية والنحوية ، أمثلة على هذا : إذا كان برغم مستمعه مهما (كان) ص ١٧ ، لا (تنسى) أننا وحدنا نحن (الأثنان) ص ٧٦ ، هيا (تروى) فى أمرك ص ٩٢ ، دعه (يموت) ص ٢٩٠ ، وكان لسقوطه (دويا) ص ٣٠٣ ، وخرجت زوجة بانايوتى أيضا ومعها (ابنتيها) ص ٢٢٤ ، يستلقى بعدها على ظهره نصف (عارى) ص ٣٢٧ ، وخيل إليه وكأن للريح (يدان) ص ٤٨١ ، يا (قاطعوا الطريق) ص ٤١٧ ، ستكون لهم (قدما) راسخة ص ٤٣٨ ، وفوق رأسه تاج يتألق وفى يده (صليبا مطليا) بالذهب ص ٤٧٢ ، وكم عددنا نحن (اليونانيون) ص ٤٩٣ ، يبعث إليكم بهذا النبيذ (لتشربونه) ص ٥٠٣ ، ينظر إليك بعينيه وعقله شارد فى (وادى) آخر ص ٥١٩ ، لنا فى السهل حدائق (وأعنابا وحقولا) ولنا (زيتونا وبيوتا) ص ٥٢٤ ، فقد وهنت منى (الذراعين) ص ٥٢٥ ، نحن (القائدان) ص ٥٣١ ، كانت له (عينا) تنفذ فى الحديد ص ٥٣٨ ، .. إلخ وهذه عينة بسيطة وإذا كانت هذه الأخطاء قد فاتت المترجم فكيف فلتت مراجع الكتاب الدكتور نعيم عطية أليس هذا أيضا من مهمة المراجع ؟ أم الأمر يحتاج إلى مراجع للمراجع ؟ بل إذا كانت أحداث الرواية تقع فى أوائل القرن العشرين أو أواخرالقرن التاسع عشر فكيف يوافق المراجع على تعبير مثل « إن مخى ليس آلة حاسبة » ص ٤٢٧ ، فهل كانت الآلة الحاسبة قد اخترعت فى هذه الحقبة ؟

منذ الصفحات الأولى ونحن نواجه بإننا مقدمون على عمل فنى فذ فى طبيعته .. فبدون لف أو دوران يبدأ المؤلف الرواية بحدث درامى يدخل الشخصيات فى مأزق وفى خلاله تتفجر وتنكشف الإمكانات الداخلة لكل منها .. فالرواية تبدأ بمحاولة فى إحدى القرى للاحتفال بأعياد المسيح وذلك بتمثيل عملية صلبه .. وقد اجتمع أعيان القرية لاختيار الشخصيات الرئيسية ، فتم اختيار الرسل الثلاثة : ميشيل ابن العمدة ، وقسطندى صاحب المقهى وباناكوس التاجر الجوّال ، واختير مانولى ربيب العمدة وخادمه لتمثيل دور المسيح ، واختير بانايوتى السروجى لتمثيل دور يهوذا الذى يعد أهم شخصية فى نظر أعيان القرية حتى عن المسيح نفسه وإلا لما كان هناك معنى للصلب .. وتم اختيار الأرملة الجميلة كاترينا لتمثيل دور مريم المجدلية وهكذا منذ البداية نجد أن المؤلف نفذ مباشرة إلى روايته من قمة درامية فتلك الشخصيات البسيطة ستمثل حياة رسل عظام .. فما هى الطاقات التى ستنفجر من داخلها تحت تأثير قيامها بهذه الأدوار ؟ والشخصيات نفسها تم اختيارها من أواسط اجتماعية مختلفة وقد روعى في اختيار شخصية من يمثل المسيح أن يكون راعيا متصفا بالبساطة والتدين ونجد أن لكل شخصية نمط حياتها المتباين .. كما لا يكتفى المؤلف

بهذا ؛بل إن الذين يحركون خيوط التمثيلية وإخراجها رجالات القرية الكبار: العمدة بطريايوسّ وكبير أغنيائها الأب لاداس ، وقسيسها جريجوريوس ، وناظر مدرستها نيكولا ..

ويفضى هذا الموقف الدرامى إلى موقف درامى آخر يتشابك معه .. بعْد أن وقع الاختيار على هؤلاء الأشخاص لتمثيل حياة المسيح وقصة صلبه عن أى شئ يتمخضون ؟ ومن ثم فإنه لابد وأن يدخلوا فى موقف درامى جديد : إنّ أغا القرية التركى الذى يحكم القرية اليونانية مندوبا من الحكومة التركية قد قُتل نديمه الحلو الغلام يوسفاكى ، وهو يبحث عن قاتله وهدد بإحراق القرية إن لم يظهرالقاتل .. وهنا يتقدم مانولى ، ممثل دور المسيح لإنقاذ القرية .. غير أن الأرملة التى كانت تعشق مانولى عشقا يائسا تفتديه هى الأخرى وتعترف بأنها القاتلة ويقتلها الأغا بالفعل .. ويحدث إخفاق فى التضحية ، ذلك أن الأغا يكتشف بعد ذلك أن حارسه هو قاتل نديمه .. ومن ثم يفرج عن مانولى ، وتكون تضحيته وتضحية الأرملة بلا جدوى .

فى الوقت نفسه يتشابك الموقف الدرامى الأول مع موقف درامى آخر فقد وفد إلى القرية يونانيون فقراء طردوا من أرضهم وهم يطلبون إحسان سكان القرية .. ويقف أغنياء القرية ضد عملية

الإحسان ، على حين يرتبط الرسل الثلاثة والمسيح الجديد بهم .. ويحاول هؤلاء جمع بعض الأشياء لهم ويرفض سكان القرية أن يدعوهم يدخلون قريتهم ، فيلجئون إلى الجبل السكنى فى شعابه يحاولون أن يقيموا لهم جذورا جديدة ... ولكن ، نظرا لقلة الزاد وقلة الكساء يضطرون تحت قيادة زعيمهم القسيس فوتيس الطيب القلب ويمعاونة الرسل الثلاثة ومانولى الهجوم على القرية بعد أن كانوا سرقوها من قبل للحصول على الطعام والوقود ، فقرروا أن يحرقوا بيت أغنى أغنيائها ، وتدور مناوشات بين الطرفين ، ويتم اتهام سكان الجبل بأنهم اشتراكيون وإن مانولى عميل دولة أجنبية ، ويحرضون الأغا بأن مانولى يريد طرد الأتراك ، فيلقى القبض عليه ويضطر مانولى لافتداء زملائه بأن يضحي بنفسه ويعلن أنه هو الذى حرق القرية وإنه اشتراكى ، فيقتله الأغا ولكن دون جدوى فسكان الجبل لم يستطيعوا أن ينتصروا ، وتنتهى الرواية بهذا الشكل الأسيان .

وهكذا توافرت لكازانتراكس كل إرهاصات العمل الفنى العظيم، فهل استطاع أن يقدم لنا عملا روائيا رائعا ؟

لاشك أن المؤلف فى روايته صاحب رؤية إنسانية عميقة وموقف أيديولوجى يقف فى صف الإنسانية والتقدم (ومن هنا تأتى أهمية

ترجمة مثل هذا العمل إلى العربية) إن مسيح العصر لا يمكن أن يكون ذلك الإنسان المُستسلم الذى ينتظر من السماء أن تقيم جنته بل عليه أن يصنع جنته بنفسه وأن يكون مسيحيا مقاتلا فالمسيح عندما جاء جاء ليلقى سيفا لا سلاما ..

فما هى الطرق الفنية التى حاول بها المؤلف أن يوصل هذه الفكرة ؟ أول ما يلاحظ أنّ المؤلف اعتمد أساسا على الحوار .. وليس الحوار جزءا منفصلا عن العمل الروائى ، ولكن على ألا يشكل جوهر الفن الروائى لأن الحوار ألصق بالدراما منه بالرواية ... إننا نجد أن معظم الرواية وخاصة فى ثلثيها الأخيرين عبارة عن حوار .. وقد قلل هذا من قلة الأحداث مما أثر على عدم تبيننا كيف كانت الشخصيات تتكون وكيف تنمو .. وترتب على هذا انفصال فى الشكل الفنى بين الثلث الأول والثلثين الأخيرين ، فنجد فى الجزء الأول الشخصيات تموج بالأحداث وتتكشف عن طريق الفعل والحدث : الأغا الذى يظهر جبروته لمقتل نديمه وأنيسه .. الأرملة التى يعذبها حبها لمانولى وتضحى بحياتها لإنقاذه .. ميشيل الذى يذوب هوى فى حب ابنة القسيس المعلولة .. لينيو خطيبة مانولى المتفجرة بالشباب والجنس والتى تتركه عندما ترهّبت إلى زميله راعى الغنم الصغير .. وفى هذا الجزء من الرواية كانت

الأحداث هى الطاغية والحوار هو القليل .. لماذا ؟ لأننا كنا بعيدين عن صلب فكرة المؤلف فقد كان ظل الفكرة فحسب هو المخيم .. ويبدأ هذا الظل يتكاثف ويطغى فى الثلثين الأخيرين للرواية .. وانقلب الأسلوب الفنى ، قلت الأحداث فلا نجد سوى حرق بيت الأب لاداس ومحاولة مانولى افتداء القرية والعراك بين سكان القرية وسكان الجبل .. وطغى الحوار .. وهو حوار مباشر يكشف عن الفكرة بشكل صارخ على نحو ما كان يفعل شعراؤنا فى مطلع حركة الشعر الحر وكنا نوجه لهم اللوم .. ولدينا عديد من الأمثلة: «وصاح القسيس فوتيس فى ثورة مفاجئة : إنّ مَنْ يملك أرضا وأشجارا تصبح الأرض والأشجار هى ذاته ، وتفقد روحه صفتها القدسية .. ومن يملك الخزائن تصبح الخزائن ذاته » (ص٢١٧) أنموذج آخر على لسان هذه الشخصية نفسها : « أنا الذى أساعدكم ؟ أولى بحكماء العالم جميعا أن يأتوا إلى هنا ، ويقفوا وينصتوا لكم حتى يتسنى لهذه المخلوقات التعسة أن تفقه أخيرا كلمات المسيح . أنت على صواب يا باناكوس . الأنجيل ليس كتاباً نقرأه بعقولنا ، فالعقل قاصر على إدراك المعانى الشريفة السامية . الانجيل كتاب نقرأه بقلوبنا والقلب يعى كل شئ » (ص٢٢٥) .. بل أننا نجد ذروة من ذرى المباشرة والخطابية فى قول باناكوس : « تكلم واحتج

فلست بسامعك ، وإنما أنت إنسان فاشل ، أفهكذا يكون الإنسان ؟ كائن حى ويعترض ويتسائل » (ص٢٢٦) إن المؤلف يكتب هذه الجملة الأخيرة ببنط أسود نظرا لأهميتها عنده وبدلا من أن نرى إنسانا يتسائل بالفعل في أحداث حياته ووقائعها اليومية ، نجد التعميم على لسان إحدى الشخصيات .. فهل هذا مظهر قوة أم مظهر عجز لإيصال الفكرة بشكل عينى من خلال الحدث والسلوك ؟

لقد استحالت كل الشخصيات فى الجزء الأكبر الأخير من الرواية إلى أبواق تنطق بأفكار المؤلف الإيجابية والسلبية معا .. ما يريد أن يثبته .. وما يريد أن ينفيه .. وبدل أن نتبين هذا فى الحدث لا نتبينه إلا فى حوار مباشر .. وليس الأمر بشكل متناثر فى الرواية ، وعند بعض الشخصيات ، بل بشكل متتال فى كل صفحة ، وعند كل الشخصيات .. يقول ميشيل ابن العمدة : «إن من يخفى الشياطين داخل ذاته ويحول دونها والقفز إلى خارجها لتقترف أفعالا منكرة ، أن تسرق أو تقتل ، كل هؤلاء نسميهم أناسا أبرارا ومسيحين مخلصين ، ولكننا جميعا فى أعماق نفوسنا ، استغفر الله، مجرمون وقتلة ولصوص » (ص٢٣٢) وبدل أن نشاهد الخلاص وهو يعمل عمله في نفس مانولى ويطهرها لا نجد إلا

المشاهدة الخارجية التى تأتى فى حوار بشكل مباشر على لسان مانولى فرتيس : « مانولى ليس بحاجة إلى صلاة مثل ما هو ليس بحاجة إلى تعاويذ أو تمائم .. إن صلوات الآخرين لن تجدى معه .. فالخلاص يعمل بداخله ليل نهار ، فى بطء ودأب » (ص٢٣٤) .. بل إن الفكرة المحورية فى الرواية بدل أن نستشفها من العمل ككل ، يلقى بها المؤلف بشكل فج على لسان مانولى : « توهمت أن القبر المقدس هناك ، فى الطرف الآخر من الدنيا ، تفصلنى عنه بحار وقفار ، فاخترت هذا الركن من العالم الذى أنبتنى فيه الرب ، أما الآن فقد أدركت الحقيقة .. المسيح موجود فى كل مكان ، يجوب القرى ويطرق الأبواب ، يقف أمام كل قلب منا يسأله الصدقات » (ص٣١٩) .. بل إن المؤلف لا يكتفى بما يرد على لسان الشخصيات فيؤكد الأمر حتى فى السياق : « إن من يناضل ويكابد فوق قطعة من الأرض فإنه يناضل ويكابد فوق الأرض كلها » (ص٣٢١) ومهما يلجأ المؤلف إلى الأحلام التى تأتى لبعض الشخصيات كثيرا كوسيلة فنية لإبراز ما يود إبرازه ، نجد أن الحلم هو الآخر لا يخلو من حوار .. وحوار مباشر أيضا .. يقول مانولى فى المسيح عندما جاءه فى المنام : « فجأة ارتفع صوته المقدس الذى أثقله الندم : لماذا تدعى حبى وترضى بالقعود هنا هادئا عاقدا ذراعيك إلى

صدرك ؟ هل تطمع فى الراحة ؟ تنعم بالأكل والشراب وتقرأ كلماتى كما يحلو لك وتبكى لسماعك قصة صلبى ثم تذهب بعد ذلك كله إلى السرير لتنام قرير العين هادئ البال . ألا تخجل من هذا ؟ أهكذا يكون حبك لى ؟ وهل هذا هو ما تسميه الحب ؟ » (ص٣٤٩) .. ليس الصوت المقدس هو الذى يرتفع ، إنما الذى يرتفع إنما هو صوت المؤلف .. إنه صوت الفكرة المجردة التى عجزت عن أن تجد لها وسيلة تجسد .. وهى فكرة تستحلب كثيرا من الأفكار المجردة هى الأخرى والواردة فى الحوار كذلك : يقول فوتيس « روح الإنسان سر غامض . أضلنى الحب وأبعدنى الرب ، أما الحزن ، بارك الله فيه ، فهو الذى أعادنى إليه ثانية » (ص٣٦٤) وتأتى الأحكام التعميمية عن الإنسان والعالم والعقل والمعرفة والخلاص .. « هذا العالم سر غامض وعقل الإنسان قاصر عن بلوغ حكمة الله فى تدبيره لشئون خلقه فالخلاص والهلاك يأتيان من حيث لا يتوقع الإنسان حتى إننا لا نعلم أى الطرق تؤدى إلى الجحيم وأيها تؤدى إلى الفردوس » (ص٣٦٢) .. إن المؤلف يعجز عن إظهار كيف أن الثراء يثقل الروح فلا يملك إلاّ أن يصرخ بهذا المعنى من خلال كلمات مانولى : « إن الثراء يثقل الروح ويعوقها عن الحركة الطليقة» (ص٣٨٢) .. ودائما يصدمنا التعميم والحكمة والخطابية :

« كل إنسان قادر وحده على أن يخلص العالم » (مانولى) (ص٣٩٩) .. بل لننظر فى مثل هذا الحوار المجرد .. يقول مانولى لفوتيس :« كيف لنا أن نحب الرب يا أبانا ؟ - - بأن نحب الناس يابنى - وكيف لنا أن نحب الناس ؟ - بأن نقودهم إلى الصراط المستقيم - وما هو الصراط المستقيم ؟ - الطريق الصاعد » (ص٣٩٩) بل إن التاجر الجوال مهما يكن يمثل دور أحد الرسل هل يمكن أن ينطق مثل هذا الكلام التجريدى المثقل بالأفكار ؟ « كل يونانى فى هذا العالم حتى الوضيع منهم والأمّى هو سيد كبير فى هذا العالم دون أن يعلم ذلك ، إذ أنه يحمل على كاهله مسئولية كبرى .. إنّ أى يونانى لا يتخذ فى حياته - ولو مرة واحدة - قرارا بطوليا فإنه يخون تقاليد جنسه » (ص٤١٢) .. وبدل أن تبلور الرواية - فى تصاعد أحداثها - الفكرة ، نجد الفكرة متبلورة لم تذب ذرّاتها فى ثنايا الصفحات ، بل هى بللورات متحجرة ، ، فى كل صفحة أكثر من بلورة متكلسة بصلابة .. فى صفحة ٤٢٤ يقول ميشيل : «مسيحنا فقير مضطهد يطرق الأبواب فلا يفتح له أحد ، أما مسيحكم من الأعيان يعيش على وفاق مع الآغا وينعم بالحياة الرغدة . يغلق بابه عليه بالمتاريس حتى يأكل طعامه بعيدا عن أعين الناس ولا يلقى لأحدهم بالفتات مسيحكم أكول مبطان ويعلن رغم

ذلك على الملأ : هذا العالم يسوده العدل والأمانة والمحبة ، وهو خير العوالم قاطبة ليكن الحرمان نصيب كل من يحرك أصبعه ليهز أركانه .. ومسيحنا فقير ينظر إلى الأجساد التى أسقمها الجوع والأرواح التى أضناها الخوف ويصيح بأعلى صوته : هذا العالم يسوده الظلم والجور والخيانة أولى به أن يهلك ويبيد » وفى ص ٤٦٧ نجد الأسلوب الخطابى الحوارى نفسه وإن كان على لسان شخصية أخرى لكنه الإيقاع المباشر نفسه .. يقول المؤلف على لسان فوتيس : « الإنسان يا بنى لا يعثر أبدا على ما يجد فى أثره بحثا عنه . سنجد الله حيثما نولى وجوهنا وأينما ذهبنا .. ولن نراه على الصورة التى يرسمها له أولئك الذين لم يروه أبدا - شيخا متورّد الوجنات يجلس فوق سحاب كالصوف المندوف فى غبطته يصدر الأوامر - ولكننا سنجده صوتا ينبعث من أعماقنا ليعلن حربا : بالأمس كانت حربا ضد القسيس جريجوريوس ولاداس واليوم حربا ضد الأسقف وسنرى ضد من ستكون حربنا فى الغد ولكنها حرب دائما ، حرب مقدسة يا بنى » بل إن لب الرواية جاء بشكل مباشر فى حوار لا يشكل استنتاجى من واقع الأحداث وتصرفات الشخصيات .. يقول الأب فرتيس : « صدقنى يا مانولى لم يكن المسيح دائما وأبدا على تلك الصورة التى نحتها له يوما

فوق الخشب : رقيقا وديعا مسالما يدير خده الأيسر لمن يلطمه على خده الأيمن : بل كان محاربا صلبا عنيدا لا يسير فى المقدمة ومن ورائه كل المعدومين على ظهر الأرض (لم أت لألقى سلاما على الأرض بل سيفا) كلمات من هذه ؟ كلمات المسيح . ومن الآن فصاعدا سيكون هذا هو وجه ربنا يسوع المسيح يامانولى » (ص٤٨١) .. دائما دائما نصطدم بالكلام المباشر.. دائما دائما نجد أسلوب المقال والبحث والفلسفة .. دائما دائما لا نجد الفن فى إبرازه للفكرة .. وإنما تتسلل طريقة الاستدلال والتعبيرالمباشر التى نجدها في المقال والبحث والفلسفة داخل الرواية : « خير للمرء أن يكون حملا ولكن إذا أحدقت به الذئاب فخير له أن يكون أسدا هصورا » (ياناكوس) (ص٤٨١) .. « رضينا بالقعود عسى تمطر السماء علينا من طيبات الطعام ما نأكله ولكن السماء لا تمطر طعاما وإنما نسعى نحن إليه ونأخذه انتزاعا » (ياناكوس) (ص٤٩٨) .. « فى عالم كعالمنا هذا ، عالم لا يعرف معنى الشرف والعدل ، هل يمكن أن يتم شئ بدون سفك دماء ؟ » (مانولى) (ص٥٠٦) « الأغنياء يخشونكم لأنهم يعتقدون أنهم اشتراكيون والفقراء يكرهونهم لأن الأغنياء وضعوا عصابة على أعينهم » (فوتيس) (ص٥١٩) .. « من لايخف الموت لا يخف الناس

يابانايوتى . هذا هو السر » (مانولى) (ص٥٥٨) .. « هذا العالم يأغا عالم ظالم لئيم . الأخيار فيه جوعى معذبون ، والأشرار شباع ينعمون بفاخر الطعام والشراب ولهم السلطان ، يسوسون الأمور بغير وازع من دين أو ضمير أو محبة . عالم كهذا لابد أن يباد فالظلم عمره قصير » (مانولى) (ص٥٦٢) بل حتى معنى التضحية التى قام بها مانولى يلخصها المؤلف أيضا على شكل حوار على لسان فوتيس : « ياعزيزى مانولى ، جدت بحياتك ولكن دون جدوى قتلوك لأنك حملت خطايانا على كاهلك وصحت قائلا : (أنا الذى سرقت ، أنا الذى قتلت ، وأنا الذى أشعلت النار فى القرية . أنا ولا أحد سواى) كل هذا لتبقى علينا نمد جذورنا فى الأرض فى هدوء وسلام .. ولكن دون جدوى يامانولى ، ضحيت بنفسك وافتديت الناس بروحك ، ولكن دون جدوى » (٥٧٢) .

عـلام يكشف كل هذا ؟ ألا يكشف عن ترك المؤلف لفكرته أن تسيطر عليه ؟ فبدل أن يصبح سيدها الذى يتحكم فيها تصبح سيدته ومبدعته في الوقت نفسه لأنها عجزت عن أن تصل إلى القارئ عن طريق الاستدلال الفنى . فماذا ترتب على هذا ؟ ترتب علي هذا أن الشخصيات لم تكن تتكون .. بل كانت متكونة من قبل .. كانت جاهزة الصنع .. بدل أن نرى حركتها ، نرى سكونها ..

ومن ثم يلجأ المؤلف إلى الحوار أيضا لينفى عنها صفة السكون الفعلى وليضفى عليها حركة وهمية .. وهمية لأننا لم نر الحركة وهى تتحرك.. وإنما رأيناها فحسب مجرد كلام في حوار : يقول مانولى « إنى اتظاهر بالشجاعة ، بينما يرتعد بدنى فرقا . ولكن الشئ الغريب أننى مع التعود على التظاهر بالشجاعة أجدنى رويدا رويدا شجاعا حقا »(ص٤٠٩) أنموذج آخر ص ٢٨٢ : « ثارت ثائرة الشيخ دالاس اعتاد طوال حياته أن يترك الناس تقول عنه ما تشاء ويصمت هو ويتظاهر بالغباء . فقد ذل هو الآخر للأتراك وقدم لهم فروض الولاء والطاعة وتقوّل على الناس وكذب ، كل هذا ليتودّد إلى أصحاب السلطان » فبدل البناء بالصور لإظهار تكون الشخصية نجد السياق التقريرى لرسم الشخصية متكوّناً دفعة واحدة ..

وماذا ترتب أيضا على الحوار المباشر ؟ ترتب أن الشخصيات فقدت عمقها الإنسانى وتلونها .. لقد فقدت ضعفها .. ولم يتبق لها إلا صلابتها القشرية .. أصبحت الشخصيات أحادية الجانب مرسومة بخط محفور لا تتغير .. الأب جريجوريوس شرير بطن على طول الخط .. الأب فوتيس طيب على طول الخط بعد حادث ارتكابه جريمة قتل فى شبابه .. مانولى مُضَحٍّ بذاته دائما على طول الخط .. الأب لاداس – مهما يكن نوع الأزمة التى يدخلها – بخيل على

طول الخط حتى لقد فرح لموت ابنته لأن هذا سيوفر له مصروفات فرحها « مهرها كذا وكذا تقريبا ، ثياب الزفاف والموائد والمقاعد تكلفنى كذا ثم لابدَ من دعوة الأقارب يوم الزفاف ، ويجب أن أقدم لهم قائمة طعام تملأ بطونهم الشرهة ، ولنحسب مثلا اللحم والخبز والنبيذ : كذا وحسب حاصل الجمع فكان رقما كبيرا : فابنته كانت ستفقده كل ما يملك . ثم ما وجه الخطورة فى أن تموت ؟ فكل نفس ذائقة الموت .. وفضلا عن ذلك فقد تخلصت من هموم الدنيا : الزوج والأطفال والأمراض وأعمال البيت .. فى الحقيقة إنها كانت محظوظة » (ص١٨) لينيو محصورة فحسب فى شبقها الجنسى .. نيكوليو راعى الغنم الصغير محصور فى شبابه المتفجر .. ميشيل مخنوق فى رومانسيته الحالمة ومسيحيته الساذجة .. والغريب أن الشخصيات التى استطاعت أن تفلت من قالب المؤلف الحديدى هى الشخصيات التى لا تلعب دورا كبيرا بالنسبة لفكرة المؤلف .. أنموج لهذا شخصية الأغا .. فقد رسم المؤلف تركيا أصيلا طاغية ، لكن له مواقفه الإنسانية وتلطف حتى مع مانولى الذى سيعدم افتداء للقرية لدرجة أنه يقول له (وإن كان بشكل حوارى أيضا) : « تريد أن تحتضن كل خطايا العالم تحت جناحك كما تحتضن الدجاجة بيضها » (ص٥٦٢) .. وأنموذج آخر شخصية الأرملة

كاترين العابثة اللاهية التى وقعت فى حب يائس لمانولى وهو حب لا جدوى منه لأنه يعيش حياة المسيح الذى سيصلب من جديد .. ومن ثم تضحى من أجله على غرار عاهرات دوستويفسكى .. ونحن نجد مقابل الأب زوسيما فى « الأخوة كارامازوف » الذى ترهب بعد لحظة ضعف كاد يهم فيها بقتل منافس له في الحب إلى أن ثاب على خاطر وهو ينظر إلى خادمه : ما الذى يميزه بحيث يكون هو سيدا والآخر خادما ؟ ومن ثم يحدث التبديل .. والأب فوتيس قتل فى لحظة طيش لكنه تحول بدون سبب .. إننا نجد الشخصية فى خاتمة تكونها وليس فى سياق تكونها .. والحوار هو المسئول عن هذا فى أغلب الأحيان .. لأن الحوار يمكن أن يورد الماضى أمّا القصّ فكان كفيلا بأن يرينا الشخصية وهى تتنامى .. يعتريها الضعف والقوة .. تعظم وتنحط أمام أعيننا .. كان هو وحده الكفيل بأن تكون شخصيات إنسانية كما يتبدى أحيانا فى الثلث الأول من الرواية .

فإذا كانت الرواية فى ثلثها الأول فى جانب وفى ثلثيها الأخيرين فى جانب . من ناحية القص فى الأول والحوار فى الثانى ، من ناحية وجود الحدث الدرامى والأحداث المتتالية والبناء فى الصور فى الأول ، والتجريد والخطابة وشحوب الأحداث فى الثانى ، من

احية تشابكات الشخصية فى الأول ، ووضع سكان القرية فى جهة
سكان الجبل فى جهّة أخرى وكل منها كُلٌّ مصمت متجانس فى
لثاني .. فإننا نجد أن الحدث الرئيسى الخاص بموت يوسافاكي
نديم الأغا مما يمكن شجبه أو ضغطه نظرا لأن فكرة الرواية
الرئيسية إنما تدور حول اكتشاف أن المسيحية ليست هى
الاستكانة بل هى أخذ الحق بالقوة .. ومن ثمّ فإنّ الفداء فى حالة
الهجوم على القرية ضرورة للرواية من ناحية الفكرة ، بينما الفداء
فى حالة إنقاذ القرية بسبب موت الغلام نديم الأغا عرضى لأنه غير
مرتبط بِصُلْب الفكرة من جهة ولأنه أضعف من قيمة الفداء من
جانب الشخصية نفسها عندما تكرر بالطريقة عينها من جهة
أخرى.. ومن ثم كان يمكن إسقاط هذا الحدث بأكمله دون أن يحدث
أدنى خلل .. بل كان يمكن رسم خوف شخصيات مثل شخصية
الكابتن التى لا تلعب دوراً بأية حال فى الرواية والتى لم ترد إلا
لأنها مقابل كابتن الإخوة كارامازوف بل إن جريمة قتل يوسوفاكى
الزائدة عن المعمار الفنى للرواية هى المقابل كذلك لمقتل الأب فى
الأخوة كارامازوف (ويمكن أن يكون هذا موضع بحث آخر ليس
مكانه هنا) .

وحتى بعض الأحداث كانت تأتى بشكل فجائى لا بشكل انبثاقى طبيعى .. أنموذج لهذا ظهور الجزام فى وجه مانولى وهو يتجه لبيت الأرملة .. ثم اختفاء الجزام عندما طهر قلبه .. قد يكون هذا رمزا ، لكن الرمز لا يجب أن يخرج عن حدود معقولية الأحداث .. بل إن مثل هذه الفجائيات تأتى أحيانا على شكل معجزات مما يضعف من عملية الإقناع .. فقد ذكر مانولى وهو يعانق روح القديس إيليا «وفى هذه اللحظة قفزت الأيقونة بين ذراعى » (ص٥١٦) فمثل هذه المعجزات تضعف من صورة الكفاح والتضحية التى يريد أن يكون عليها ..

والانتقالات الزمنية عند المؤلف كذلك غير معايشة بشكل دقيق .. إننا لا نشعر بتحرك الزمن من خلال الأحداث ، بل يذكر المؤلف مثلا أنه قد مرت ثلاثة أيام .. كما لا يعرف المؤلف كيف يسرد حدثين مقترنين بشكل فنى بل يلجأ إلى التوضيح على غرار ما يقوله : « بينما كان أعيان ليكوفريسى يدبرون أمرهم للتخلص من مانولى كان مانولى يجلس مع القسيس فوتيس يفكران معا فى الشتاء المقبل » (ص٣٩٧) أو يلجأ المؤلف بعد مرور الأحداث أن يقول وقد حدث على نحو « هرول مانولى البارحة فور عودته من ساراكينا إلى بيت القسيس جريجوريس وأبلغه النبأ » (ص٤٣٢) .

وإذا كانت الرواية تمتلأ بوصف الليل والأزهار والحقول والثمار فإنه وصف يمكن حذفه فى كثير من المواضع دون أن يختل بناء الرواية وإن كان يكشف عن براعة المؤلف الشاعرية لكنها موظفة فى غير موضعها .. لكن هذه الصورة تستقرّ فى نفسية القارئ بعمق على نحو ما جاء ص ٧٥ « عبقت الحظيرة برائحة الروث والأبخرة العطنة التى تشبه رائحة العالم فى أقدم العصور فلاريب فى أنّ هذه كانت رائحة العالم أيام الخلق الأولى » (ص٧٥) ..

إن الرواية تمتلأ أيضا بعدم احترامها للقارئ وإلغاء قدرته على التصور والتخيل والاستنتاج .. فهو مثلا يرينا لينيو الشبقة وهى تشاهد صراع الديك مع الدجاجة فيقول إنها سقطت من نفسها على المنظر مع إننا قد فهمنا وهذا منذ أول لحظة ، وحتى لو لم نكن قد فهمنا هذا فلابد أن تترك لنا الحرية لكى نفهم يقول : وقفت لينيو برهة تتحرك شوقا لرؤية دجاجة ترقد على الأرض فى استسلام ويعتليها الديك الأبيض ثم ينهض بعدها ويقف إلى جانب الدجاجة مختالا ويبسط عليها جناحه ويصرخ بصوته فى مباهاه . فقد اعتادت أن تمتع ناظريها بهذه المشاهد أعواما طوالا وتستشعر معه نشوة غامرة ، ويحمر وجهها حتى أذنيها . كانت تسقط مشاعرها

على هذا المنظر وتحس كأنها هى التى طرحت نفسها أرضا وفوقها ثقل لذيذ ممتع مثل ثقل الرجل » (ص ٣٧١ - ٣٧٢) .

إذن : هل تكفى الفكرة الأيديولوجية ذات النظرة المتقدمة المتشوفة لتقدم الإنسان ، وكذلك الحدث الدرامى الذى تنفجر منه الشخصيات والمواقف وكذلك الشخصيات الحية المنتزعة من أرض الواقع .. هل تكفى هذه الأشياء الثلاثة وحدها عناصر مكونة للخلق الفنى ؟ إيمانا منا بحرية القارئ نترك له الإجابة بعد أن حاولنا أن نحطم صنما هو صنم المسرح الذى حدثنا عنه فرنسيس بيكون حيث أنه باسم كازانتزاكس فى شرقنا العربى يمكن للقارئ هو الآخر أن يصلب من جديد والفن أيضا .

صبرى موسى :

الشكل مع المضمون ملتحما

★ (١٩٧٥) ★

تطرح أعمال صبرى موسى كلها وروايته الاخيرة « فساد الأمكنة »[*] بصفة خاصة قضية جمالية : هل الصورة الفنية هى مجرد جزء من الصياغة الفنية أم إنها هى لب العمل الفنى ؟ بشكل آخر :هل الصورة مجرد تجسيد للعمل الفنى لإبراز مضمون أم هى المضمون نفسه ، وإننا إذا جردنا العمل الفني من هذه الصورة لم يبق منه ولو حتى هيكل واهن يشير إلى الفن ؟

وطرح هذه المشكلة بهذا المنظور إنما يكشف عن بعد آخر فى القضية ، بعد حضارى : كيف استطاع صبرى موسى (ألا) يدخل تحت مظلة نجيب محفوظ الذى دمغ جيل صبرى موسى فى غالبيته بطابعه الاجتماعى فى الإبدا ع ؟ وكيف شذ صبرى موسى عن جيله المتأثر بكتابة القصة القصيرة متأثراً بفن أنطون تشيكوف الذى يجد وجهه المصرى عند يوسف إدريس فى بداياته على الأقل؟

فلنتأمل هذه الصورة الواردة في ص٣٩ من الرواية : « فيتداعى إلى ذهنه مشهد قديم لزوجة هذا الباشا المسماة إقبال هانم والتى تصغره بواحد وعشرين عاماً ، . . شبه عارية على رمال مرسي علم الساحلية ممددة بجسدها اللدن المعطاء كله أمام ماريو الجالس

(*) « فساد الأمكنة » رواية لصبرى موسى وهى الرواية التى فازت بجائزة الدولة التشجيعية للرواية هذا العام وقد صدرت ضمن « سلسلة الكتاب الذهبى » العدد (٤) ٢٠ يوليو ١٩٧٣ .

بجوارها شبه عار هو الآخر . . ويجمع قواقع البشبش الدقيقة الحجم المتموجة الألوان ، ويرصها جامدة ساكنة على الجسد الأنثوى العارى . فتتلألأ فى وهج الشمس الغاربة كأنها فصوص .. جواهر ، تزينه وتزيده فتنة ، فما تلبث الحيوانات اللزجة الدقيقة المختبئة فى تلك القواقع أن تطمئن للدفء المنبعث من حرارة اللحم ، فتخرج أقدامها الهلامية وتزحف بقواقعها على جسم المراة . وبنشاط وسرعة هناك وهناك ، حول الرقبة ، والثديين وفوق البطن ، وداخل السرة ، كأنما قد دبت الحياة فى القواقع فجاة . . بينما تتلوى إقبال هانم ، مدغدغة مثارة تصرخ وتضحك وتختلط ضحكها بصراخها ليخرج من فمها الشهوانى على ذلك الشاطئ البكر مزيج من الرعب المصطنع واللذة » .

هل هذه مجرد صورة منتزعة من الواقع فحسب ؟ أم هى القدرة على التشكيل الفنى بحيث اصبح الواقع اسطورة والاسطورة واقعا؟ لسنا هنا أمام الممكن المستحيل النادر الحدوث كما يظن بالفن عادة .. بل نحن أمام المستحيل الممكن كما حدثنا أرسطو قديما بحيث لا نكون أمام واقع فحسب أمام فن فحسب ، بل نحن أمام اسطورة فنية أو فن أسطورى .

فهل مثل هذا التشكيل يصلح له البعد الاجتماعى ؟ لقد أدرك المؤلف تنافرالتجسيد الفنى الأسطورى مع البعد الاجتماعى المباشر

فلم يأخذ منه سوى طبقة رقيقة . . وليتعانق طريقه الفنى مع البعد النفسى والفلسفى أساساً وليكن كل هذا لا فى امكنة واقعية تماماً .. بل فى أمكنة تكتسى هى الاخرى بذلك الطابع الاسطورى الذى يشكل جوهر فنه وأسلوبه الأدبى . . وأين يمكن العثور بمثل هذا المكان الأسطورى إلاّ فى جبل حيث عمليات التعدين وحيث البشر متحدون مع الطبيعة ومغتربون عنها فى وقت واحد ، وليبرز هذا أيضاً بشكل اكثرعمقاً مع بطل أسطورى هو الآخر ، ولا يمكن أن يتهيأ هذا إلا لدى إنسان مقتلع من جذوره غيرثابت نشأ نبتاً طبيعياً فى أرض المكان وإنما هو مقيم إقامة مصطنعة ، إنه المقيم العابر والعابرالمقيم ، مغترب فى عواطفه وفى مصيره ، . .

وهذا حتم التجاء المؤلف إلى هذا الأسلوب فى عرض الصورة إلى أن تكون هى نفسها محتوى العمل الفنى بحيث جاء هو الآخر تشكيلا أسطورياً . . وارتسمت الصورة البانورامية للرواية : جبل الدرهيب بدهاليزه وصخوره وتاريخه العريق وكنوزه ومعادنه قرب الحدود المصرية السودانية في الصحراء الشرقية . . وهو ليس مجرد جبل مادى ، بل هو أيضاً أسطورة .. فقد كان الدرهيب «هلالا عظيم الحجم ، لا بد أنه قد هوى من مكانه بالسماء فى زمن ما ، وجثم على الأرض منهاراً متحجراً ، يحتضن بذراعيه

الضخمتين الهلاليتين شبه واد غير ذى زرع ، أشجاره نتوءات صخرية وتجاويف ، أحدثتها الرياح وعوامل التعرية خلال آلاف السنين » (ص٩) وهذا الجبل يحمل فى باطنه فى آن واحد : المادة والأسطورة : الذهب ومعدن التلك تجسيداً للحضارة والجشع معاً ، وهو مقبرة لزعيم المتصوفين أبو الحسن الشاذلى المدفون بالقرب منه . . إنه رمز الفناء والخلود معاً . ولتقع فى هذا الجبل الاحداث الاسطورة . .

وحتى يتلاحم الشكل والمحتوى ليكونا فى النهاية محتوى تشكيلياً رسم المؤلف لعمله بطلا أسطورياً : قوقازى استقر فترة فى إيطاليا ثم ارتحل إلى مصر ليعيش فى الدرهيب حيث التعدين حديثاً وقديماً منذ أيام قدماء المصريين . . هو رجل ليس له استقرار يريد أن يصبح ملكاً للتعدين في أرض ليست أرضه الطبيعية لكنها أرض يريد ان يقتحمها . . وإذا كان قد ترك امراته فلا يعود الجبل حجراً فحسب ، بل يصبح الحجر المرأة ، وليزن به حتى يخصبه . . يقول المؤلف : « إيليا شهوة جامحة كما أن الجبل شهوة جامحةكما أن تلك الصحراء من حوله بسكونها الصوتى شهوة كبرى أشد جموحا . . فما الغريب فى أن تتكرر داخل جسده رجفة النشوة التى تهز الروح وتسرقها لحظة انتقال سائل الحياة المخصب من

جسد إلى جسد ، ما الغريب فى أن تتكرر داخل جسده تلك الرجفة حين يقف فى قلبُ الدرهيب العظيم فى السـراديب الحـارة والسراديب الباردة يتحسس الجدران البكر مختبراً طراوتها محدداً بالطباشير الابيض علامات لعماله ليثقبوها بآلاتهم ويحشرون فى بكارتها أصابع متفجراتهم » (ص٧٧) هذا هو محتواه وتشكيله معاً : « وينتبه نيكولا بينما يغطيه تراب المتفجرات الداخلية التى تهتك بكارة الصخور إلى أن الدرهيب قد أصبح بديلا لايليا زوجته « (ص ٧٨) ثم أضاف المؤلف فى الصفحة نفسها : « كانت الطبيعة من حوله امرأة عظمية حنوته واستأثرت جموحه وحيويته » وأضاف أيضا بعد قليل : « وما هذه الصخور العاتية التى تواجهك بين الحين والحين كأنها تتحداك وتطالبك بمغالبتها والتغلب عليها غير ذلك النفور والصد الطبيعيين فى المرأة مستسلمين لفتنتها وغوايتها (ص٨٠) وحتى يتناسج البطل فى الرواية بشكل اسطورى يبرزه المؤلف على أنه لا يريـد أن ينشئ مدينة صناعية للتعدين فى الجبل فحسب ، بل يريدأن ينشئ مدينة تدل على خصوبته الجنسية ولتكن هى بديلا عن إيليـا : « وحشد طاقته كلها لينسج حلمه بأن ينشئ فى هذا الجبل مدينة عامـرة بالخصوبة والحركة » (ص ٨٠)

وليكن الأشخاص المحيطون فى الجبل أسطوريين هم الآخرين : ليكونوا (قادرين) على اقتحام الجبل مادياً ، و(عاجزين) عن اقتحام خرافاتهم وتمزيقها معنوياً . .ليكن صديقه (إيسا) إنساناً وأسطورة معاً أسطورة يسرق سبيكة الذهب ليرفعها إلى روح جده فوق الجبل فى ضوء الشمس حتى تهجع روحه ، وليكن إنساناً شريفاً يرجع السبيكة بعد أن اراح أرواح أجداده . ولكنه يكشف ومعه السبيكة منهما بالسرقة . . وليدخل تجربته الاسطورية : ليمش على النار ولتدعه بهدوء إن لم يكن سارقاً ، ويمشى فلاتحترق قدماه فهما مدربتان على لهيب الصحراء ولهيب الصدق معاً وليتعانق مع البطل الاسطورة نيكولا الذى بلا جذور . . وليكن هناك أيضاً العامل الذى يتحدى الصخر ويكتسب المعرفة العلمية ولكن ليظل أمينا مع أهله وقد جذبتهم الى عمق البحر سمكة جنية يريدون الامساك بشعرها الذهبى فتأخذهم إلى القاع وليتمكن هو من اصطياد هذه السمكة بعد أن اصطدمت بالقارب والساحل . .لكن هذه السمكة تصبح عاره حيث أراد مليك البلاد فى رحلته إلى الصحراء أن يضاجعها على مرأى من الحاشية ومن جديد يمترج الواقع والاسطورة .

وحتى تكتمل الاسطورة ليخيم على المكان موت أسطورى حاد: يحفر ثلاثة آبار ثم تأتى الحيات التى تتلوى هابطة صاعدة تلتهم

الاجساد فى الجب . . وتتبدى براعة المؤلف فى تجسيد الموت وهو يصف موت أحد الجمال « أن كومة العظام كانت جملا ، يدقق فيها النظر فيجدها منهارة متناثرة . . فيعرف أن الموت قديم وانه فاجأ الجمل وهو يمشى فتهالك على نفسه . وأحياناً يجد نيكولا أن الجمجمة مشرئبة تحملها عظام العتق بوضوح فيعرف أن الجمل قد مات وهو جالس يتأمل هذه الصحراء فى عظمة وأن جوارح الصحراء قد نهشت لحمه الميت لتبقى عظامه علامات ناصعة البياض على الصخور مئات السنين » (ص٢٦ – ٢٧)

ولا يبقى إلا أن يكون الحدث أسطورياً ليكتمل التشكيل الاسطورى لرواية « فساد الامكنة » . . وبالفعل يدرك المؤلف أن جوهر العمل وصميمه الاسطورى يكمن وسط هذا الجو الاسطورى وإلا حدث اختلال بين الشكل والمحتوى . . فما هو هذا الحدث الاسطورى ؟ إنه ليس أقل من أن يضاجع ابنته إيليا . وكانت إيليا الصغرى قد قدمت إليه ورآها مليك البلاد فطمع فيها واستدعاها إلى خيمته خلال رحلته إلى الصحراء وينتهكها وترجع إلى بيتها حيث كان والدها غارقاً فى حالة هستيرية حيث كان يريد أن يكون أول من ينتهكها ويكون ملكاً عليها كما هو ملك على الطبيعة . . وها هو نفسه منكسرة والخمر التى عب منها فى الليلة المنصرمة تغرقه

فى بحر من الخيالات و« رأى نفسه عارياً مع ابيه فى حمام تركى وبدا الحوض الكبير المليئ بالماء الساخن وكأنه وعاء كبير جداً من الفضة يغلى على نار جهنمية لاترى فيتصاعد البخار ويتكاثف وتتلاحم مجموعاته فتلد أباه عارياً وتلده هو ايضا عارياً ، وتلد كل هؤلاء النساء والرجال والاطفال الذين يراهم في الحمام التركى معه يصنعون اختلاطاً حميماً وتلاحماً بين الاجساد العارية المكسوة بالبخار الكثيف يموه عريها ويضفى عليه الغموض والسحر . وشعر بنفسه خفيفاً كفقاعة محمولة على هذا البخار الكثيف الذى يتحول إلى سحب . ثم تختفى جدران الحمام المكسوة بالرخام النقى لتنطلق تلك السحب في سماء زرقاء لامتناهية ، فيشعر نيكولا بنفسه متطايراً ومتجاوزاً إلى أبعاد يعجز الوعى عن حصرها حتى تسقطه السحابة التى تحمله عارياً فوق جبل ، بينما عرق الحمام التركى وماؤه لايزالان يقطران من جسده الهلامى ! » (ص١١٨-١١٩) وكانت إيليا عند عودتها قد نامت على سريرها فى غرفته واستغرقت فى النوم وعندما استيقظ أبوها وجدها و« فاحت فى أنفه تحت الاغطية رائحة الشهوة التى أفرزها جسده خلال غيبوبته ، فانبثقت فى عقله على الفور كضوء ساطع صورته وهو يضاجع ابنته ، فارتجف وهزت القشعريرة جسده كله فى نفس

اللحظة التى انتبهت فيهما عيناه إلى تلك الابنة المدرجة على فراشها المجاور له .. ولم يكن أمامه من فرصة للتملص »(ص١٢٥)
وعندما أفاق وتبين فعلته قذف بنفسه فى البحر حيث سمك القرش وينقذه رفاقه ولكن بعد أن تكون سمكةالقرش فد أعجزته جنسياً . . وكيف تنتهى الرواية ؟ بأسطورة أيضاً لقد تزوج انطون بك أحد اصحاب المنجم إيليا حتى يحصل على الباشوية ويكون له ابن من نسل ملك حسب اعتقاده ، وتنجب إيليا بالفعل . . وفى الليل يتسلل نيكولا ويخطف الوليد ويقذف به إلى أعلى الجبل ، وكان الوليد قد مات فى يديه من شدة إحكام قبضته عليه ويتركه للجوارح : ورأى بعين خياله ضوءا جارحاً من تلك الصقور البنية الريش الصفراء المناقير يحوم فى السماء دائرا فى دائرة متسعة مرة ومرتين وثلاثا دورانا يتزايد انخفاضه فى كل مرة تمهيداً للانقضاض فيحمل فى مخلبيه تلك الفريسة المطروحة حلالا له ، فيرفعها فى السماء ، قربان شفاعة من نيكولا وتوبة !

وتبدأ عملية البحث عن نيكولا وتتبعه ابنته فى الكهوف : « هنا يمكنك أن تختبئ يا نيكولا بكل ماتحمل روحك من عذاب وتقبع يانيكولا فى كهف صغير مغلق ، كطفل فى رحم دودة فى شرنقة ، ولن تكون بحاجة إلى الطعام ولديك فى داخلك من الالم ما يكفى

لتمضغه ! » (ص ١٥٦) وتعثر ابنته عليه . ويتوهج كل هذا بجو اسطورى للابنة حيث ضربت قدم نيكولا فى الستارة الخشبية للمنجم وانهارت الصخرة وانحبست وراءها وهى تصرخ : « وكأنما الألم المفعم والياس والدهشة فى تلك الصرخة المفجوعة تعاتبه وتدعوه البقاء معها . كأنها تلوح له بعالم مسحور هما كفيلان بخلقه فى تلك الصحراء ليعيشاه معا جنبا إلى جنب كأنهما رجل وابنته أو رجل وأمه أو رجل وامراته المعشوقة والمفضلة» (ص ١٥٨)

وتنتهى الرواية بنيكولا غارقاً فى الخمر وسط الامكنة « ثم يقبع مسنداً بظهره إلى صخور الدرهيب التى بدأت فى الثلج حتى يظهر فى شرق السماء كوكب المريخ باحمراره القرنفلى الخفيف مطلا فوق جزيرة العرب ويبدأ المشترى يتأرجح بعيداً فوق الصحراء الكبرى فيسبح عقل نيكولا فى الملكوت » (ص ١٥٩) .

وهكذا يستعيد صبرى موسى للعمل الفنى أصالته بأن يكون متميزاً يستحضر شخصية مؤلفه وهى متفردة غيرمتكررة. . ويستعيد للعمل بعض عتامته التى افتقدناها طوال جيل كامل من القصّ المصرى الغارق فى شدة الوضوح . . يستعيد له أن العمل الفنى هو أولا وقبل كل شئ عمل فنى قبل أن يكون رؤية اجتماعية

وهو يستعيد له أن العمل الفنى هو الكلى من خلال الجزئى .. إنه البحث عن المطلق من خلال العمل الفردى .. إنه الخطيئة من خلال خطيئة نيكولا المغترب المتوحد .. إنه اللامتناهى من خلال المتناهى.. إنه الخطيئة والتكفير معاً .. إنه العجز إزاء أسرار الحياة .. إنه الإنسان الضائع المتناهى وسط لاتناهى الطبيعة التى هى مقبرته ومفخرته معاً .. التى هى عامل انتصاره وانهزامه فى وقت واحد ..

وهكذا بصبرى موسى ينشأ وضع : ليس المهم فقط أن تكون فناناً ، بل المهم أيضاً أن تعى أبعاد هذا الفن ، أى أن ترسم له تخطيطاً .. أن تكون على دراية بتشكيله وصياغته وتجسيده وإبرازه .. و «فساد الأمكنة» ليست فحسب عملا رائعاً ذا ملامح خاصة ستتحفر فى مجرى التاريخ الأدبى لمصر الحديثة ، بل الرواية هى عمل فنى يثير قضايا جمالية وربما تكون بذرة دراسات نقدية وفنية جديدة ، وتتيح للنقد وعلم الجمال فرصة طرح قضايا جديدة .. إن « فساد الأمكنة» تؤكد القضية الهامة : إن العمل الفنى العظيم هو ملهم الدراسات الفنية والجمالية العظيمة .. وستظل خصائصها الفنية الجمالية أخصب من أية دراسة نقدية عنها ، بل هى بكل أبعادها السيكولوجية والميتافيزيقية ستكون منعطفاً جديداً فى فن الرواية المعاصرة .

توفيق الحكيم :

جورج لوكاتش يقرأ عودة الروح

★ (١٩٨٧) ★

بطبيعة الحال -- أو على الأرجح - لم يقرأ المفكر وفيلسوف الجمال والناقد المجرى المعاصر جورج لوكاتش (١٨٨٥ - ١٩٧١) رواية (عودة الروح) لتوفيق الحكيم .. لكن ماذا لو جمح بنا الخيال وتصورنا أنه قرأها من خلال دراساته ومنظوراته الأدبية والنقدية والجمالية ودخل معها في جدال ! ربما يساعدنا هذا التخيل على إعادة تقييم ابداعاتنا وربما يساعدنا هذا على تصور كيف كان سيكون الحال لو كان توفيق الحكيم هو الآخر قد قرأ مؤلفات جورج لوكاتش .. قد يقال إنه عندما صدرت (عودة الروح) عام ١٩٣٣ كان لوكاتش يصدر كتابه الشهير) دراسات في الواقعية الأوروبية) .. ولكن كانت قد صدرت للوكاتش قبل هذا دراساته الجمالية والنقدية : تطور الدراما الحديثة (١٩١٤) ، نظرية الرواية (١٩١٦) ؛ علاقات الذات بالموضوع في علم الجمال (١٩١٧) .. وصدر له عام ١٩٢٣ كتابه الهام (التاريخ والوعي الطبقي) الذي يطرح فيه موضوع اغتراب الانسان وانفصال الانسان عن الانسان.. فلو كان توفيق الحكيم قد قرأ كل هذا أو بعضا منه لربما كان لدينا منه وجه ابداعي آخر .. ولكن ماذا تفيد لو إذا لم يقرأ المبدع كتابات النقاد وفلاسفة الجمال ؟ !

يقول جورج لوكاتش فى دراسته (الدلالة الحاضرة للواقعية الانتقادية) : « الانسان نفسه فى آخر المطاف هو دوما هذه البنية التى تحدد الشكل ، هو قلبها ، ومهما يكن أمر المنطلق لأثر أدبى ما فإن فكرته المشخصة ، والهدف الذى يرمى مباشرة إليه .. الخ ، وماهيته الأعمق إنما تعبر دوما عن ذاتها بالسؤال الآتى : ما الانسان؟ فهل طرحت (عودة الروح) سؤال ما الانسان باعتباره جوهر الابداع الأدبى ؟ وأين نجد هذاالانسان ونجد ماهيته ؟ .

(الحدوته) التى فى الرواية والتى شغلت مساحة ٥٤٣ صفحة تدور حول طالب من دمنهور سكن القاهرة ليتعلم تجاوره فتاه أكبر منه بعامين تعلق بها تعلقا رومانسيا وتعلق بها أيضا أعمامه المقيمون معه فى حجرة واحدة وتعلقت هى بجار أمامها وخطبها الأخير .. والطالب له عمة تحب هذا الجار وأخذت تكيد للعاشقين .. وهذ الحدوتة شغلت ٥٢١ صفحة .. ثم فى الاثنين وعشرين صفحة فقط المتبقية قامت ثورة ١٩ واشترك الطالب مع أحد أعمامه فى توزيع منشورات من أجل الثورة ويتم القبض عليهم .. فأين فى مثل هذه (الحدوته) يمكن أن نجد الانسان وأن نتبين ماهيته ؟

فارق بين (الحدوتة) وبين الفكر الذى مفروض أن تقوم عليه (الحدوته) .. أى أن هناك فارقا بين (الفكرة) و(موضوع) العمل

الأدبى .. إن الذى أمامنا هو موضوع الرواية وهو موضوع عادى وممطوط مطا غير عادى إن الموضوع هو إطار خارجى وانتظرنا عبثا (الفكرة) التى يمكن أن نستخلصها من هذا العمل وتضئ لنا الدروب وتجعلنا نرى العالم فى ضوء جديد لم نجده إلا فى جملة نقلها توفيق الحكيم من (نشيد الموتى) والصقها تحت عنوان الرواية : « عندما يصير الزمن إلى خلود سوف نراك من جديد لأنك صائر إلى هناك حيث الكل فى واحد » .. إنها عبارة لصيقة لا تشكل بنية عضوية فى الرواية أو اللارواية فإذا اجتمع الأبطال فى غرفة واحدة .. وإذا استمع الناس إلى موسيقى ظن المؤلف أن هذا هو الكل الذى فى واحد .. وإذا انتهى أبطال الرواية فى عنبر فى مستشفى ظن أن هذا العنبر هو الذى يجعل الكل فى واحد ..

فإذا أغضينا النظر عن المعنى الضبابى الكامن فى عندما يصير الزمن إلى خلود لا نجد سوى : سوف نراك من جديد .. إن الرواية – أو اللارواية – تنتهى بقيام الثورة وظهور سعد زغلول .. وهى ثورة قامت (فجأة) فى الرواية .. بطبيعة الحال أن الثورة لم تنشأ فجأة (فى الواقع) .. لكن لا نجد لها أية ارهاصات طوال ٥٢١ صفحة من ٥٤٣ صفحة تشكلها الرواية .. وسعد زغلول لا نراه من جديد إلا (فجأة) هو الآخر فى الرواية .. وكل الارهاص به جاء

على لسان شخص فرنسى فى الرواية يقول عن الشعب المصرى : «إن الشعب ينقصه ذلك الرجل الذى تتمثل فيه كل عواطفه وأمانيه ويكون له رمز عندئذ لا تعجب لهذا الشعب المتماسك المتجانس المستعذب للتضحية إذ أتى بمعجزة أخرى غير الأهرام »

وهذا الزعيم لا يشكل خلفية للرواية يمكن أن يتحرك فى نسيج عضوى واحد لها أى من أبطالها .. ولا نجد حيث الكل فى واحد إلا أن الطالب وعمه وعمته يسكنون فى حجرة واحدة .. فهل الحجرة الواحدة هى التى تجعل الكل فى واحد ؟ هل (المكان) لا (الحدث) أو (الفكر) هو الذى يمكن أن يشكل هذا الكل الذى هو فى واحد؟ هل عنبر المستشفى باعتباره هو الآخر (مكانا) هو الذى يجعل الكل فى واحد ؟ إن المكان الواحد قد يكون مصدرا لاغتراب الانسان وانفصاله عن الآخرين ، أما الذى يشكل الوجدان ويظهر الانسان ويجعله يشعر بالكل فى واحد فهو حدث كبير يفجر الطاقات من الداخل لا حدث خارجى لم يفاجئ أبطال الرواية فحسب بل فاجأنا أيضا وتتبدى فجائيته فى عجالته التى استغرقت بضع صفحات من بين الاثنين وعشرين صفحة المتبقية من الرواية ..

إن لوكاتش يتساءل : هل أى من أبطال الرواية يمكن أن يجيب عن سؤال : ما الانسان ؟ طالب حالم بالحب أحب وفشل حبه ..

نحن أمام (حادثة) لا (حدث) يجعل الطاقات والامكانات الغافية فيه تتفجر وتجعله يكتشف معدنه فى تصرفاته .. وأعمامه هم شخوص باهتة أحبت عن بعد حبا غير حقيقى وانتهوا إلى لا شئ والجار الذى أحبته البطلة مس توفيق الحكيم جوهره مسا خفيفا فهو عاطل بالوراثة فجعله الحب يلتفت إلى أشغاله كان هذا يصلح موضوعا لعمل أدبى مستقل يجعله يتجاوز ذاته (الوقائعية) المتشيئة بحثا عن ذاته (الواقعية) التى لم تتحقق بعد .. لكن تصليت الضوء على هذا الجانب كان سيجعل منه قصة قصيرة منفصلة تماما عن كل هذا العدد الهائل من الصفحات التى حُبرت عبثا .. ! والبطلة هل يكفى تشبيهها بإيزيس وأنها المعبودة حتى تتفجر فيها البطلة وترد على السؤال بأن جوهر الانسان كامن فى إمكاناته الغافية ؟ فلا شئ تبدل أو تغير فى مجموع شخصيتها بحيث تعانق الانسانية من خلال هذا الحب والعمة بالمثل لا تستطيع أن تجيب عن السؤال لقد أحبت الجار ،كادت للعاشقين وهذا كل ما هناك .. والخادم المقيم مع الأبطال يؤدى أعماله العادية لا دخل فى أزمة تجعله يتقين أن له جوهرا آخر غير جوهر الخادم .. .. ولأنه لا (فكر) هناك .. فإنه لا (روح) ولا (عودة) فى هذه الرواية أو اللارواية .

ويتساءل لوكاتش : هل أى من هذه الشخوص يصلح نمطا فى العمل الأدبى ؟ أن النمط ليس اختراعا من عند لوكاتش بل هو موجود فى الدراسات الجمالية منذ أرسطو .. والنمط عند لوكاتش كما يقول فى دراسته (السمات الفكرية فى الشخصية) هو مركب خاص يربط العام بالفردى ربطا عضويا ويحقق الامكانيات الضمنية كما أنه يربط الضرورى بالعرضى والكلى بالجزئى والجوهرى باللاجوهرى وهو يتسم بصفتين : الملامح الفكرية وإدراكه للمصير : المصير الفردى إن لم يكن المصير العام .. فأى من هذه الشخوص يصلح نمطا ؟

هل الحالم العاشق قد وضع و جوده موضوع التساؤل أم جعل عشقه الخيالى يسوقه دون أن يتوقف ليتساءل عن هذا الحب بهذا الشكل وما جدواه ؟ أنه بطل منقول من الواقع برمته ، ونقل الناس من الواقع إلى العمل الأدبى بكل (عبلهم) لا يجعلهم صالحين كأنماط .. إن النمط فى العمل الأدبى يتميز بأنه جماع لشريحة كبيرة من المجتمع على نحو مكثف وبقدرة أكبر من بقية أفراد الشريحة على الوعى والصمود والصلابة والجلد .. إن البطل يمثل شريحة الطلاب لكن المؤلف لم يتناوله من حيث هويته الطلابية ، فهذ الطلابية كانت هامشية فؤذا تجاوزنا عن هذا فإننا نجد أنه لا

يتساءل عن وجوده عن مصيره ويصبح مثل الناس العاديين منحرفا تسوقه الحياة .. حقيقة إن له ملامح الشخصية وربما يحمل ملامح عامة للطلاب ، لكن النقطة الجوهرية فى النمط فى (درجة) التباين عن الآخرين الذين هو نمط لهم وذلك بقدرته على التساؤل والتصارع والصمود والجلد وكل هذا مفقود .. ولا نجد له قضية عامة تشغله من خلال مشاغله الجزئية ولم يجعله الحب يرتفع إلى موقف شمولى وإذا ما فُقدت القضية العامة فقد الوعى وأصبح النمط بلا ملامح فكرية وفقد التساؤل عن المصير : لا نقول المصير العام بل حتى مصيره الشخصى .. فإذا فقد الجلد والصبر والصمود والفكر والتساؤل وإدراك المصير تبخر النمط .. وعمل أدبى بلا نمط كيف له أن يقوم ؟ ومن هنا يأتى التساؤل من جانب لوكاتش : إذا كانت الشخصية المحورية لم تعد تصلح كنمط فهل يمكن للشخوص الهامشية أن تصلح أنماطا خاصة إذا كانت الشخصية المحورية وقد هزل فكرها وملامحها وإدراكها قد أصبحت هى الأخرى هامشية ؟ ومن أين تستقى أية شخصية فى الرواية الفكر وإدراك المصير إذا كانت الرواية أو اللارواية - أصلا بلا فكر أو قضية تطرحها وتحاول أن ترسخها وتجسدها بالوسائل الروائية .

ومما زاد الشخصيات تسلطا وابتعادا عن أن تكون أنماطا ما لمحه جورج لوكاتش ألا وهو عدم وعى الأدباء بالفرق بين الوصف والحكى .. يقول فى دراسته (القص أم الوصف) : « إن الوصف يحط من شأن الشخصيات إلى مستوى الأشياء غير الحية » .. ويقول توفيق الحكيم عن سليم افندى إحدى شخصيات (عودة الروح) : « هكذا صاح سليم افندى مناديا فى عظمة . ثم وضع بحركة مئتدة متكلفة الوقار فى الشيشة فوق الطاولة وجعل يفتل شاربه العسكرى المدهون بمعجون الكوزماتيك متوخيا فى حركاته وسكناته الظهور بمظهر الشخص المهم ذى الحيثية والاعتبار » إنه وصف من الخارج .. رصد لجزئيات الواقع .. ثم ماذا ؟ إن المؤلف (متفرج) لا مشارك فى الاحداث .. ويقول المؤلف عن محسن الطالب وهو صغير وسط العوالم « إنه لاينسى فرحه إذ كان يجلس على الأرض مع الجوق وهو محيط بالأسطى وهى مرتفعة بالوسط على كرسى كبير ، حاملة العود بين ذراعيها فقد كان عندئذ يرفع عينيه وينظر إليها كمن ينظر إلى آلهة فوق من الرخام » وفى موضع آخر يقول « جعل كل فرد يتأهب ، البعض يجرى عمل البروفات والبعض يصلح الآلات والبعض يعد الملابس والحلى وشئون الزينة من مساحيق وعطور ومكاحل لطلاء الأهداب وأدوات لتزجيج

الحواجب » وفى الرحيل إلى القاهرة يقول المؤلف .. « أخذ الكل يجهزون محسن للرحيل فإن السلال والطرود مملوءة من برام الأرز العامر بالحمام وأنوا ع من الكحعك والمنين والبتاو الفلاحى والفطير المشلتت يضاف إلي ذلك بلأصان من العسل النحل وصفيحتان من المسلى وفردان من الأرز ونحو خمسمائة بيضة » إننا بجانب إن هذا وصف من الخارج لا يتم بالمشاركة فإنه لا يلعب دورا فى إنارة حدث أو تضوئ فكرة .. ويكشف أن المؤلف لا يعرف الاقتصاد فى التعبير خاصية الفن العظيم .. لكن الاقتصاد فى التعبير لا يكون إلا حيث يكون الفكر وهو شئ غير وارد بالمرة .. ويقول لوكاتش إن الوصف لا يقدم شعرا حقيقيا للأشياء ، بل يحول الناس إلى طبائع والمنهج الوصفى تنقصه الانسانية وهو يحول الناس إلى طبيعة صامتة وهذا تجلى للأنسانية وإن التعارض بين المعايشة والملاحظة ليس أمرا عارضا إنه ينشأ من أوضا ع أساسية متباينة عن الحياة وعن المشكلات الكبرى للمجتمع إن الشعر الداخلى للحياة هو شعر الناس فى الصرا ع ، شعر التفاعل بين الناس وبدون هذا الشعر الداخلى لا يمكن أن يكون هناك فن » .. لكننا فى الرواية لا نجد صراعا متفاعلا بين الشخوص والاحداث لأنه لا يوجد حدث كبير وحقيقى .. ولا نجد سوى العبارات المباشرة والانشائية من الخارج

التى تضاف إلى الوصف لا القص . يقول المؤلف فى الرواية (احنا من غيز شك شعب اجتماعى بالفطرة أو السبب هو أننا شعب زراعى من قديم الأزل فى الوقت الذى كانت فيه الشعوب الاخرى تعيش عيشة الصيد المتوحش والانفراد .. والحياة الاجتماعية طبيعة نشأت فينا من أجيال » ويقول المؤلف أيضا : « أليس أن المصريين القدماء كانوا يعملون تلك الوحدة الكونية وذلك الاتحاد العام بين حلقات المخلوقات المختلفة ؟ وإن رمزهم للإله بتمثال نصفه إنسان ونصفه حيوان أليس دليل إدراكهم أن الكون وإن هو إلا الاتحاد .. هل هذا كلام روائى مبنى بالصور أم نحن أمام بحث علمى ؟ إننا لا نجد سوى الكلمات الطنانة : » بكرة حتكون التعبير عما فى قلب الأمة كلها فاهم . يا سلام لو تعرفوا القدرة على التعبير عما فى النفس .. التعبير عنا فى القلوب» ومن ثم لا نجد سوى الوصف الخارجى مقترنا بالفكر الخارجى مقترنا بالتعبير المباشر ..

فإذا تساءل جورج لوكاتش : أين البناء فى (عودة الروح) فهل وجد جوابا ؟ أين يمكن أن يقوم بناء معمارى ولا حدث حقيقى ولا حكم حقيقى ولا أنماط حقيقية ولا فكر حقيقى .. ومن ثم يمكن الحذف دون أن يختل بناء لأنه لا بناء أصلا .. يمكن حذف توجه

العمة إلى فاتح المندْل لأنه لا يضيف شيئا .. يمكن حذف تفاصيل العالمة وفرقتها دون أن يختل العمل .. يمكن حذف الحوار بين الانجليزى والفرنسى لأن هذا تعليق مباشر عن مصر ولا يضيف شيئا .. يمكن حذف رحلة والد البطلة إلى السودان دون أن يختل بل يمكن حذف كل الوصف الخارجى لأن الوصف الخارجى أصلا مفقود .. إنه يمكن حذف الكثير الكثير لأنه لا توجد حركة تصاعدية لأنه لا أحداث هناك .. ولوكاتش يقول إن الفن يحدث تكثيفا للذاتية وهو يقتبس عبارة من كلويستك « إن الفن يطلق النفس كلها فى الحركة » لكن ليست هناك حركة سواء عند الشخوص أو نحن القراء ويذكرنا لوكاتش بأن الرواية هى شكل المغامرة ، تلك التى تتفق مع القيمة الخاصة للحياة الداخلية ، مضمونها هو تاريخ روح تندمج فى العالم لتتعلم كيف تتعرف إلى ذاتها فتستثير مغامرات تمكنها من معاناة هذه الذات معاناة تبرهن فيها لنفسها على أنها اكتشفت ماهيتها الخاصة لكن لا توجد معاناة ولا اندماج أكبر فى العالم .. وقد يرى لوكاتش أن رواية (عودة الروح) هى تطور كبير بالنسبة لرواية (زينب) لمحمد حسين هيكل لكن لوكاتش يبحث عن تطور الفن الروائى فى العالم لا على الصعيد المحلى . وربما لا

يكون ذنب توفيق الحكيم أنه لم يقرأ لوكاتش لكن ذنبه قد يكون أنه هو نفسه لم يصبح لوكاتش قبل أن يبدع ... وإذا كانت الأديان تنادى برفض عبادة الأوثان فربما نقول : وأليس هذا مطلوبا من النقد أيضا ؟

نجيب محفوظ:

الرواية وسكب الزيت على النار

جدل النمط والواقع

★ (١٩٩٠) ★

يقول الروائى الروسى فيودور دوستوينكى (١٨٢١ - ١٨٨١) «إنّ الروائى أو الشاعر لديه مهام آخرى غير وصف الواقع اليومى فهناك ماهو كُلىٌ وما هو خالد وهذا هو العمق الذى لم يُسْتَكْشف للشخصيية الإنسانية والروح » . . أفلا يمكن أن نعتبر هذا فرضا عاملا نبحث من خلاله عن رسالة الفن الروائى ؟ وألا يكون مناسبا أن يتم هذا من خلال أعمال نجيب محفوظ عبر تاريخه الحافل بالانتاج وبإبداعه لعشرات الشخوص فنبحث عن معنى هذه الرسالة الروائية ؟ وألا يمكن لنا أن نختار من خلال هذه الشخوص المتعددة ثلاثة أنماط نختارها بشكل اعتباطى عشوائى وعلى سبيل العينة نطرح من خلالها مفهوم النمط باعتباره المحور الأساسى الذى ترتكز عليه الرواية ؟ والايمكننا أن ندرس علاقة هذا النمط بالواقع الحياتى ؟ وألا يكون مناسبا الحفرالجمالي والنقدى عن خلفية النمط فى إقامة العمل الروائى لاتقييما لأعمال نجيب محفوظ فقد حفر اسمه فى السجل الروائى وفى قلوب قرائه قبل نقاده ، ولكن من أجل مستقبل الرواية فى الوطن العربى ؟ ولتكن هذه الانماط الثلاثة الاعتباطية العشوائية : حميدة فى (زقاق المدق) وسعيد مهران فى (اللص والكلاب) وعمر الحمزاوى فى (الشحاذ) .

لقد تساءل الروائى والناقد إدوارد مورجان فورستر (١٨٧٩ - ١٩٧٠) فى كتابه (جوانب الرواية) « عما إذا كان الناس يمكن أخذهم من الحياة ثم وضعهم فى كتاب أم العكس يمكن أن يخرجوا من الكتاب ويجلسوا فى هذه الغرف ؟ » ونحن نتساءل بدورنا هل كانت حميدة زقاق المدق مأخوذة من الحياة وموضوعة فى كتاب أم أنه يمكن أن تخرج من زقاق نجيب محفوظ فتجلس بيننا ؟ وبالتالى فإننا نتساءل بالنسبة للنمط : هل هو مستمد من الواقع أم مستمد من الرواية لكى يحيا فى الواقع ولكن ليس على نحو الواقع الأصلى اليومى والذى كان هو مصدر إبداعه ؟ لقد وصف الروائى الروسى ترجينيف (٢٨١٨ -١٨٨٣) النمط أوما أطلق عليه تعبير البطل بأنه هو الذى يسكب الزيت على النار لكى تتفجّر الطاقات الغافية فى الانسان ونستكشف أبعاد الروح الانسانية تمهيداً لاقامة واقع جديد . ويقول حسين ابن المعلم كرشة صاحب المقهى فى زقاق المدق وأخو حميدة وصديق عباس الحلو الذى يحب حميدة يقول عن زقاق المدق : « خرجت من المدق فأعادنى الشيطان اليه سأضرم فيه النار ، هذه خير وسيلة للتحررمنه » فهل كانت حميدة راغبة وقادرة على اضرام النار فى زقاق المدق بكل مافيه من عفن يتمثل فى

صانع العاهات والباحث عن ممارسة جنسية شاذة والراغب فى تجديد شبابه عن طريق خلط الطعام بمواد تساعده على استعادة قواه الجنسية ونابشى القبور لسرقة أطقم الأسنان إلى آخر صور هذا العالم الموبوء ؟

لقد جاءت حميدة نجيب محفوظ كنزا خصبا مليئة بالمتناقضات وبالتالى مليئة بالحركة والجدل والصراع والفعل والتعبير . . لقد كانت مشروع نمط خصب يمكن أن يولد صداما جديدا مع الواقع منسوجا مع فهم أعمق للواقع تمهيداً للترقى وإشعال الحريق إن حميدة ابنة الزقاق جمال من جهة وشراسة من جهة أخرى قوام جميل وصوت قبيح . . ابنه خاطبةبالتبنى فكان يُنتظر أن تكون منكسرة وهى ابنة المجهول لكنها تقول عن أبيها : « مجهول مجهول كم من أب معروف لايساوى شيئا » . . لكن الطبيعة أسبغت عليهاعنفا شديدا وبسبب جهلها اختلطت فى صدرها الآمال والتطلعات الطبقية . . إنها تريد أن تتمرد على زقاق المدق . ففى أى اتجاء تمردها؟ انها تريد أن تعلو على الزقاق وهذا العلو أو التجاوز أمر مشروع وهو شرط من شروط تكوين النمط . . أرادت الخروج من وضعها المتدنى فى السُّلَّم الاجتماعى فخرجت وتجاوزت

وباختيارها اختارت أن تكون عاهرة .والباحث باركنسون فى كتابه (جورج لوكاتش) يقول شرحا لمفهوم النمط عند المفكر المجرى لوكاتش (١٨٨٥- ١٩٧١) :

« بالتجاوز يعنى لوكاتش نمطاً من الوجود أرقى وأكثر حقيقية من الوجود الأرضى للناس » . .لقد تجاوزت ولكن فى الاتجاه العكسى. .حسنا يمكن للنمط أن يسيرفى الاتجاه المعاكس ويصبح من هنا نمطا مأساويا ويستثير عطفنا ولكن من الغريب أننا طوال الرواية وحسب رسم نجيب محفوظ لانتعاطف معها لماذا ؟ حقا لقد رسم ببراعة تناقضاتها لكنها تناقضات لا تستثير عطفا . . يقول المؤلف عنها مع انحرافها مع القواد الذى أغواها « علمت من أول يوم ما يراد بها ، فثارت غاضبة هائجة ، لا لتكسر ارادة عشيقها الحديدية ولكن استسلاما لداعى عجرفتها وإشباعا لغريزتها المتعطشة للعراك ، ثم أذعنت بعد ذلك وكأنها تذعن بمحض مشيئتها: و(أدركت بوضوح) وبفضل بلاغة فرج ابراهيم { القواد} أنها لكى تتمرغ فى التبر ينبغى أن تتمرغ فى التراب فلم تبال شيئا وفتحت صدرها للحياة الجديدة بحماس وسرور وهمة حتى قال عنها عشيقها يوم وصلها بالتاكسى الى حيهّا « إنها (عاهرة بالفطرة) » وأضاف المؤلف عنها أيضا : « لم تكن فى عهدها الأول بالساذجة

فتأسى للخدعة التى أطاحت بها ولم تكن بالفتاة الطيبة فتذهب نفسها حسرات على مافقد من أمل فى الحياة الطيبة (ولم تكن بالفاضلة حقا فتبكى على شرفها المثلوم) ولم تشدها إلى ذلك الماضى ذكرى حسنة يهفو إليها الفؤاد فانغمرت فى حاضرها المحبوب لاتلوى على شئ » . . لنقف أمام ثلاث تعبيرات وردت فى هذا السياق : (أدركت بوضوح) و (عاهرة بالفطرة) و(لم تكن فاضلة حقا فتبكى شرفها المثلوم) فاذا كانت عاهرة بالفطره فإنها لم تندفع إلى الرذيلة لظرف اجتماعى قهرى فإنها لاتثير تعاطفنا وإذا لم تكن فاضلة حقا فتبكى شرفها المثلوم فليس لديها ذرة ندم تسمح بأن نتعاطف معها . . ثم إنها أدركت بوضوح اختيارها الطريق الخاطئ وهذا سبب أدعى إلى عدم التعاطف معها . . ثمّ إنّ هذا الادراك يسوقنا إلى قضية أخرى بالنسبة للنمط ألا وهى الوعى والوعى بالمصير . . يقول الناقد الروسى دوبروليوبوف (١٨٣٦ - ١٨٦١) « إن الانسان الجديد ، النمط ، وقد تحررمن لعنة القصور الذاتى عندما يصبح واعيا بوضعه يعرف قوته ومَنْ هم اعداؤه وكيف يهاجمهم » لقد كانت حميدة على (وعى) لكنه وعى زائف ، وهى لم تحدد عدوها الحقيقى وكيف تهاجمه وبالتالى لم تهدم من الواقع الفاسد شيئا . . إنها لم تستكشف داخلها ما تحدث عنه

لوكاتش فى كتابه (دراسات فى الواقعية الأوربية) : « إن ثمّة شخصية أخرى ترقد فى أعماق كل إنسان - كل على طريقته شخصية أكبر بكثير جدا من شخصيته الجزئية الخاصة » وينطبق عليها وعلى أمثالها ما قاله الناقد الروسى بلنسكى (١٨١١ - ١٨٤٨) : « إنهّم يصبحون مخيفين بسبب تصالحهم مع الواقع » إن الوعى الحقيقى للنمط مسألة هامة جدا ويصف لوكاتش هذا بقوله فى كتابه (الكاتب والنقد) : « إن وعى بطل الرواية عن مصيره على مستوى عقلانى راقٍ هو اقتضاء مسبق لإضاءة النظر فى المواقف المرسومة ولعرض الكلية الكامنة وراء هذه المواقف ، أى عرض التناقضات على أعلى مستوى وأنقاه » . . إن العالم الذى يبتعثه العمل الفنى ليس عالما معطى بل هو عالم يبدعه الانسان ، إنه عالمه ، عالم الانسان . . ويقول بلنسكى : « إن أبطالى هم المدمرون للقديم ».. والكاتب الألمانى لسّنج (١٧٢٩ - ١٧٨١) يرى أن النمط تتحول فيه الانفعالات إلى قوى فاضلة وليس معنى هذا أن تتحول حميدة إلى مفكرة . . ولكن فى صدامها مع الواقع ترتفع عن هذا الواقع وتدرك حقيقة جوهره لكنها فضلت الاستسلام له . .

وإذا كان ابن منظور فى (لسان العرب) يقول عن النمط إنه «جماعة من الناس أمرهم واحد » فإن أمر حميدة ليس أمرا واحدا

للناس جميعا خاصة وأنها كما وصفها القواد : « مليحة بلا أدنى شك وهيهات أن يكذبنى ظنى فهى موهوبة بالفطرة هى عاهرة بالسليقة » . .

وإذا كانت قد تركت تأثيرا على حبيبها وخطيبها عباس الحلو المزين الطيب الذى سافر إلى التل الكبير لتحسين وضعه المادى وعندما عاد فى إجازة اكتشف اشتغالها بالدعارة فان هذا الأثر محصور فى الأنتقام . وهى ساقته لا للأنتقام من أجل شرفها الضائع بل الانتقام من القواد لا لكى تتحرر من القواد وتعود إلى حبيبها بل ليقوم حبيبها بمهمة التخلص من القوّاد حتى تتخلص من الاثنين وتعيش حرة بعيداً عن كليهما وإذا كان لوكاتش يقول إن وظيفة النمط هى ربط العام بالخاص فإننا نجد أن حميدة ليست هذا العام. . ويقول إن المؤلف يخلق الأنماط ويتمكن من تصوير لامجرد تجميع للجزيئات المنفصلة بل كلية محكومة بالقانون فإننا نجد أن حميدة لم تطرح قانونا عاما من خلال خصوصيتها لأنها أصلا مستسلمة وعاهرة بالفطرة ويقول لوكاتش أيضا إن النمط لايتم تصويره على نحو تجريدى بل يتبدى من خلال وسيط الشخصيات والأحداث العينية فإننا اذا رأيناها وسط القواد من

جهة والحبيب من جهة أخرى نراها مجرد شخصية مثلهم لا نمط حيث افتقدت بُعد الصدام والصمود فى الصدام . .

إن النمط لا تصالح بينه وبين الواقع وحميدة متصالحة مع هذا الواقع منذ البداية . . والشاعر الألمانى هاينى (١٧٩٧ – ١٨٥٦) يقول : « إن الأديب يريد أن يكون الجندى الشجاع فى حرب الانسانية » . . وعباس الحلو نقيض حميدة هو الآخر لم تكن لديه قضية عامة ليكون الجندى الشجاع فى هذه الحرب الانسانية وهولم يرتفع وعيه والأدب كما يقول دوبرولیوبوف « يؤدى خدماته الخاصة بإيقاظ وعى الجماهير على ماقد اكتشفه قادة البشرية المتقدمون » .

لقد سبق لحسين كرشة أن قال : « فإما الحياة التى طابت لنا وإماً حرقنا الدنيا ومن عليها » لكنه لم يطرح الاحتمال الثالث : تغيير الحياة للأحسن والأفضل وهذا التغيير لم يفعله النمط المحورى أو حتى يرهص به ألا وهو حميدة ولا حتى النمط المرتبط بها : عباس الحلو . .

فإذا انتقلنا إلى سعيد مهران فى (اللص والكلاب) فإننا نجده ابن بواب قام رؤوف علوان عندما كان طالبا فى كلية الحقوق إلى

دفعه لكى يتعلم وأعطاه بعض الكتب ثم اشتغل بوابا ثم لصا ثم خانه أحد أعوانه مع زوجته وزج به فى السجن عشر سنوات وطلقت زوجته وحُرم من ابنه الصغير وعندما خرج من السجن خرج كى ينتقم ممن خانوه : زوجته وعشيقها الذى تزوجها ورؤوف علوان . . فهل سعيد مهران مجرد شخصية من ضمن شخوص الرواية أم أنه هو النمط الذى يلعب الدور الرئيسى فيها ؟ هل استطاع أن يجمع بين الفردية والكلية ويتحول الى ما أسماه لوكاتش الخصوصنية ؟

وهل اللص نوعية أخرى مغايرة لنوعية الكلاب المحيطة به أم أنه من الفصيلة نفسها وإن لم يكن من الدرجة نفسها ؟ هل يصلح أن يكون اللص - أىّ لص - نمطا ؟ هل يملك أن يرتفع عن لصوصيته؟ هل يمكن أن يتسامى إلى أفق أرحب أم سيظل فى بعده الحسى المباشر ؟ لقد رسمه نجيب محفوظ متسما بالفكر وهو ما أسماه لوكاتش السمات الفكرية للنمط فهو يقول فى الرواية: «المأساة الحقيقية هى أن صديقنا هو عدوّنا » وهو يدرك أن صديقه الصحفى السابق الذى ارتفع هو عدوه الأكبر لأمَنْ خانه مع زوجته لأنه حوله من المبادئ إلى اللصوصية . . يقول « هناك رؤوف علوان .. الخائن الرفيع الممتاز أهم فى الواقع من سدرة { عشيق زوجته }

وأخطر . القاتل ، وأنت من زمرة القتلة ، جنسية . جديدة ، ومصير جديد ، خطف أرواح خبيثة بعد خطف أشياء ثمينة . سيأتى دورك لامهرب منى أنا الشيطان نفسه »

لقد تحدث الفيلسوف اليونانى القديم هيرقليطس فقال إن المستيقظين لهم عالم واحد لأنهم يستيقظون بالعقل وليستيقظوا على العقل وهذا أرض الوحدة مع الآخرين أماّ النائمون فعالمهم وحدهم لأنهم لا يستيقظون وينحسرون فيما هو حسى ومباشر وجزئى . ثم يقول هيرقليطس إن النائمين لا يتركون المستيقظين فى حالهم بل يريدون أن يشدوهم إلى عالمهم . . وسعيد مهران يقول : « بهذا المسدس أستطيع أن أصنع أشياء جميلة على شرط ألا يعاكسنى القدر وبه أيضا أستطيع أن أوقظ النيام فهم أصل البلايا : خلقوا نبوية وعليش ورؤرف علوان » فهل المسدس هو الذى يستطيع أن يوقظ النائمين ؟ هل يخرجهم الانتقام الفردى من تشيؤهم وانحصارهم فى ذواتهم ؟ هل الحل الفردى حل لإشكالية كبرى هى وجود الكلاب ؟ وهل إذا قتل رؤوف علوان يكون قد قتل الكلاب جميعا ؟ وهل القتل والقتل الفردى يمكن أن يحوله إلى ثورى وهى الصفة الأساسية فى النمط على أن نفهم بالثورية لا البعد السياسى بل البعد الحياتى والحضارى ؟ يقول : « الرصاصة التى تقتل رؤوف

علوان تقتل فى الوقت نفسه العبث » ونجيب محفوظ يدرك هذا تماما عندما يُدخل سعيد مهران فى حوار مع الشيخ الذى كان أبوه واحداً من مريديه . لقد دار الحوار على النحوالتالى : «هرب الأوغاد ، كيف بعد ذلك أستقرّ ؟ - كم عددهم ؟ -ثلاثة . - طوبى لدنيا إذا اقتصر أوغادها على ثلاثة - هم كثيرون ولكنّ عزائى أنّ هم ثلاثة : - إذن لم يهرب أحد . - لست مسئولا عن الدنيا : - أنت مسئول عن الدنيا : - أنت مسئول عن الدنيا والآخرة » .

لقد بلور الشيخ المعنى الحقيقى للنمط :أن يكن مسئولا عن الكل وهو عين مايسميه لوكاتش الشمولية يقول فى كتابه (التاريخ والوعى الطبقى) : « الشمولية العينية هى المقولة الرئيسية للواقع » أى أن يكون الفرد هو هذا الواحد على حد قول هيجل لكنه فى الوقت نفسه حامل لكل خصائص الانسانية من قدرات وامكانيات واستيقاظ على الكل والمسئولية عن الكل لاتتم إلا بوعى يرتفع عن خصوصية وعى انتقامه الشخصى وقد انحصر فيها لايرى بُعداً غيرهما . .إنه يقول : « هذا المسدس المتوثب فى جيبى له شأن لابد أن ينتصر على الغدر والفساد ولأول مرة سيطارد اللص الكلاب» فإذا كان اللص هو الذى سيطارد الكلاب فأين دور الشرفاء فى مطاردة الكلاب ؟ وأليس دور الشرفاء هو مطاردة الاثنين اللص

والكلاب ؟ ولما كان النمط هو الخصوصية الواقعة بين الفردية والكلية فإننا نتساءل : أية شريحة فى المجتمع يمثلها اللص ؟ حقا لقد رسم له نجيب محفوظ ملامحه الفردية ولكنه لايمثل سوى شريحة ضئيلة فى المجتمع . وإذا كان رؤوف علوان يمثل الصحفى الانتهازى الوصولى بعد أن كانت له مبادئ تخلّى عنها فإنّه الذى يمثل شريحة أكبر فى المجتمع وكان فى هذه الحالة هو الذى سيكون النمط المحورى فى الرواية . . لكننا لا نجده سوى فى بداية الرواية فقط وبعدها لانجد سوى مطاردات سعيد مهران من آجل الانتقام ونحن لانتعاطف معه منذ البداية لماذا ؟ لأنه لص أصلا . . ولأنه عاش بعد خروجه من السجن مع عاهرة كانت تحبه . إنّ الغدر الذى أصابه لوكان قد أصاب انسانا شريفا لكان هناك بلاشك تعاطف معه . والعمل الفنى دائما هو اتخاذ موقف مع أو ضد ولايمكن أن يكون هناك موقف مع لص لأنه من نفس فصيلة الكلاب التى يطاردها ..إن اللص أصلا لا يصلح نمطا ولوكاتش يقول فى كتابه (مقالات عن توماس مان) .« بدون منظور إيجابى لا يمكن أن يوجد أدب واقعى ذو تأثير »

وإذا كان العصر الذى يعيش فيه سعيد مهران عصرا متفسخا فإن الناقد بلنسكى ينبهنا إلى حقيقة هامة : « التقدم لا يتوقف حتى

أثناء حقبة التفسخ وموت المجتمعات ، لأن هذاالتفسخ ضرورى كوسيلة لتهيئة التربة لازدهار الحياة الجديدة ، والموت نفسه فى التاريخ وكذلك فى الطبيعة هو مجرد إعادة توليد لحياة جديدة بمعنى أننا لا نجد فى (اللص والكلاب) المقابل للص والمقابل للكلاب .. أى أننا لا نرى سوى جانب غير جدلى من جوانب الواقع . وكما جاء فى كتابنا (مدخل إلى الفلسفة : من الاغتراب إلى الفلسفة) : « النمط هو الذى يساعد الفنان على الانعكاس لشمولية الإنسان » ومن ثم يتولد تطهير وهو تطهير عقلى لا مجرد تطهير نفسى فتحدث هزة لذاتية المتلقى حتى أن الانفعالات التى تظهر نفسها فى حياته تتلقى محتويات جديدة ، اتجاها جديدا ، ويحدث لها تطهير وتنقية بشكل حى حتى أنها تصبح الأساس الروحى للقوى الفاضلة .

فإذا انتقلنا إلى عمر الحمزاوى بطل رواية (الشحاذ) فإننا نجده اشتراكيا تخلى عن اشتراكيته وشاعر تخلى عن شاعريته وأصبح محاميا كبيرا وامتلأ جسمه وتزوج وأنجب وتبلور فهمه فى الحياة فى عبارة يقولها : « من أجل أن نتكيف مع مجتمعنا » وفجأة عندما حاوره أحد زبائنه قال للزبون : تصور أن تكسب القضية اليوم وتمتلك الأرض ثم تستولى عليه الحكومة غدا » فهز

الزبون رأسه فى استهانة وقال « المهم أن نكسب القضية ألسنا نعيش حياتنا ونحن نعلم أن الله سيأخذها فسلمت بوجاهة منطقه ولكن ذهل رأسى بدوار مفاجئ » .. لقد خرج من سباته ومن تكيفه.. لقد استيقظ واليقظة بداية ضرورية للنمط .. لقد اكتشف أن كل زمان جميل باستثناء (الآن) .. وتبين له أن القلب لم يعد يفوز إلا بالضيّاع .. وهكذا بدأ يشعر بالمرض .. إنه ليس مرضا فى الجسم .. إنه مرض فى النفس « إنه لم يعد هو » .. ومن هنا جاء الملل .. وحاول الخروج من هذه الحالة يقول : « جربت تعلم أشياء وأشياء بلا جدوى » ولقد ووجه بالسؤال : « أهى الحركة ما تنشد ؟» فكان الجواب منه : « حركة أو نشوة أحيت الكائن دفعة واحدة وآمنت ساعتها بأن الحركة أو النشوة هى مطلبى لا العمل ولا الأسرة ولا الثراء هى هذه النشوة العجيبة الغامضة » .. لقد هرب من أسرته وحاول أن تكون الحركة مغامرات جنسية .. لكنه فشل .. وهكذا نحن أمام نمط أو كنز خصب أو إنسانية ينكشف له فى لحظة أنه تخلّى عن مبادئه ومن ثم فإن كل مابناه فى حياته كان خطأ ولكن هل ارتفع هذا الوعى الذى هو شرط للنمط إلى السير فى اتجاه حقيقى ؟ هل الجنس هو العلاج ؟ هل التخلى عن الأسرة هو العلاج ؟ إنه هو نفسه يدرك أنه لم يخرج عن غربته الأبدية ..

إننا على مشارف الوعى الحقيقى .. لكن هذا الوعى تبدد بما اختاره .. إنه يعى بالنسبة للتجربة : « قد عشناها خارج الأسوار لكن يخيل إلىّ أننا لم نفعل شيئا ذا بال ». لقد أحل فى منزله كتب الغيب محل كتب الاشتراكية .. وهو يحاول أن يبرر تخليه عن المبادئ فيقول بعد إلقاء القبض على أصحابه المناضلين : السنوات التى تلت القبض عليكم اتسمت بالعنف والإرهاب فلم يكن بدٌّ من أن نركن إلى الصمت ثم انشغل كل بعمله وتقدم بنا العمر على نحو ما ثم قامت الثورة وانهار العالم القديم » .

إذا كان العالم القديم قد انهار وقامت الثورة فلماذا الانسياق فى التخلّى عن المبادئ ؟ ألم يكن هذا حافزاً للعودة إلى نضاله السابق ؟ ولقد بَرْوَزَ الأمر صديقه عثمان بقوله : « لو لم تسارعوا إلى الجحور لما فقدتم الميدان » بل وأدرك وهو يأكل حمامة محشوة أنها لو أحسنت الطير لما أُكِلَتْ لقد كان التبرير أن عدم الفعل هو أن الدولة أصبحت اشتراكية وقال لصديقه عثمان : « لم تتغير ولكننا تطورنا » فقال عثمان : إلى الوراء » فقال عمر : « الوطن تطور إلى الإمام بلا شك » فقال صديقه « ربما ولكنكم تطورتم إلى الوراء » وحاول عمر أن يبرر عدم الفعل بأنه ليس مسئولا فقال له صديقه : « الإنسان إما أن يكون المسئولية جمعاء وإما أن يكون لا

شئ » وفى هذه العبارة يبرز فهم نجيب محفوظ الدقيق لدور النمط .. لكن من الغريب أن النمط نفسه لا يفهم هذا الدور وبالتالى لا يمارسه .. لقد أضاع نفسه بنفسه وهو مريض بالفعل لأنّه ضيّع جانبه الصحيح المعافى .. ومن جانبه جاء تجواله محاولا الشفاء بلا جدوى بحثا عن حقيقة كلية مطلقة وينتهى إلى أنه « آن الأوان لأن أفعل ما لم أفعله فى حياتى وهو ألا أفعل شيئا » .. وهو بدل أن يهزل جُنَّ بحب اليأس وأصبح ميت الإحساس وانتهى إلى الضياع .. انتهى إلى السلبية .. ولقد سبق للروائى والناقد بول بورجيه (١٨٥٢ – ١٨٣٥) أن أبدى ملاحظة عن الروائى فلوبير فقال : «إن أشخاص فلوبير سلبيون مثل ترابط حرمفكك الأفكار » .

وإذا كان الناقد الفرنسى اميل هنكوين (١٧٥٩ – ١٨٨) يقول إن : « إن النص يضاعف التقدم الخلقى للإنسان » فإننا نتساءل : هل ضاعف عمر الحمزاوى تقدمنا الخلقى نحن القراء ؟

والروائى بلزاك (١٧٩٩ – ١٨٥٠) فى مقدمة (الكوميديا الإنسانية) أورد طموحه لكتابة تاريخ نسيه المؤرخون : ألا وهو تاريخ العادات والأخلاق وتاريخ العادات والأخلاق هو المقصود فى الرواية ارتفاعا بنا إلى وعى جديد .

حقيقة إنّ نمط عمر الحمزاوى موجود فى الواقع .. غير أن وظيفة النمط الوحيدة هى العلو على الواقع .. رفض الواقع المباشر .. الصدام معه .. محاولة تغييره حتى ولو انتهى بالفشل .. والمفكر الفرنسى هيبوليت تين (١٨٢٨ - ١٨٩٣) يقول عن الأنماط إنها ليست مجرد صور واقعية ومصدر معلومات عن الواقع الاجتماعى .. ومن هنا تنتفى كتابة رواية تاريخية أو اجتماعية لأن هذا هو دور المؤرخين وعلماء الاجتماع .. إن الرواية هى كتابة ما لم يكتبه المؤرخون وعلماء الاجتماع : إنها الكتابة عن الإنسان المختفى خلف الوقائع .. الكشف عن الإمكانيات الغافية فى الإنسان سكبا للزيت على النار .. الرواية مثل الفن جميعه هو استكشاف الغامض والمجهول على نحو ما قاله أرسطو .. إن الرواية ليست مغامرة فى الواقع ، فى الهُنَا والآن فالهنا والآن على نحو ما قال هيجل تجريديان بل الرواية والفن نفاذ بحركة جدلية نحو المستقبل من خلال الهنا والآن .. ولوكاتش ينبهنا إلى أن العمل الفنى يحول الماضى إلى (حاضر معاش) ويجعل الهنا والآن التاريخيين حيين.. وفى الرواية يتم استخلاص قانون للإنسان : إن الإنسان لم يُسْتَنْفَذ بعد .. إن النمط ليس فردا لكنه أيضا ليس تجريدا .. إنه الكل العينى على نحو ما يقول هيجل وليس كما فهم الناقد الإيطالى

لويجى كابوانا (١٨٣٩ - ١٩١٥) الذى فهم أن الفن عينى لكنه اعتقد أن النمط تجريد ومن ثمّ رفض ما هو نمطى أو نزوعى لكن ظن أن « النمط هو كل شئ تجريدى ..إنه المرابى وليس شيلوك ؛ الشكاك وليس عطيل ؛ المتردد وليس هاملت . »

إن الشخوص هى التى فى الواقع ، فى العالم الطبيعى بتعبير أدق .. وعالم نجيب محفوظ ملئ بمئات الشخوص لكن النمط رغم أنه فى الواقع فإنه ليس فى الواقع لأنه متجه إلى مسافة المجهول على حد تعبير الأديب الروسى تشيكوف (١٨٦٠ -- ١٨٧٧) يقول إن الأديب يصف ما هو نوعى لا ما هو خاص وما هو فردى فالفن لا يتناول إلا ما هو كلى يتناول ما هو كلى وما هو نمطى وما هو ممثل للكل ..

والآن نتساءل : هل بقيت قوة خلقية لدى حميدة وسعيد مهران وعمر الحمزاوى لإيجاد التغيير ؟ ويقول دوبرو ليوبوف : « إنّ القوة الخلقية الباطنة للأفراد هى التى ستطلق ميكانيزم التغيير وتجعله يتحرك ، وعلى الإنسان أن يكون له عقل عبقرى وقلب طفل نقى وعزم قوة عملاقة للدخول فى صراع حقيقى وفعال ضد البيئة » لا شك أنه كانت هناك عقبات أمام الثلاثة فما الحل ؟ يقول دوبروليوبوف أيضا : « اقتلعوها » لكن الثلاثة ما حدّدوا حقا العقبة

الحقيقية بل حددوا العقبة الذاتية فكان من هنا فشلهم هم الثلاثة .. إنهم لم يجدوا إلا عدوهم الخارجي ودوبروليوبوف يقول : « إن عدوا خارجيا وممارسا للاضطهاد والعدوان يمكن أن يُهاجم ويُقضى عليه بشكل أسهل من العدو الداخلي الذى تنتشر قواه فى كل مكان بألف شكل مختلف على نحو زئبقى لا يمكن اختراقه أو مسه وهو يسمم حياتنا ولا يعطينا أية راحة .. مثل هذا العدو الداخلى لا يمكن مواجهته بالأسلحة العادية ولا يمكننا أن نحرر أنفسنا منه إلا بتبديد الجو الضبابى الفج لحياتنا والذى ولد العدو وشب ونال قوته بإحاطة أنفسنا بجو يكون فيه عاجزا عن التنفس » .. فهل أحاط الأنماط الثلاثة أنفسهم بجو يكون العدو عاجزا عن التنفس ؟ إنهم شخوص فى الواقع ودوستويفسكى ينبهنا : « يقولون إن الواقع يجب عرضه كما هو على حين أنه لا يوجد مثل هذا الواقع كما لم يوجد إطلاقا على الأرض لأنه بالنسبة للإنسان فإن جوهر الأشياء هو أنها غير متاحة على حين أنه يعيش الطبيعة لما تعكس نفسها فى فكرته بعد أن تمرّ من خلال حواسه ولهذا يجب أن نحْفل بالفكرة ولا نخاف من المثالى » .. بمعنى آخر كما جاء فى (جدل الجمال والاغتراب) : « فى الفن تعود روح الإنسان إليه ليصبح الفن تحررا من الممارسة اليومية ويقظة الشعور بالإنسانية لقد كان

أبطال لنجيب محفوظ الثلاثة غاضبين حقا .. والناقد المعاصر ماتيوسن يقول لنا في كتابه (البطل الإيجابى فى الرواية الروسية): « إن الأنماط فى لحظة الغضب البطولى ترتفع على الوضع السياسى وتتواجه مع سرّ وجودهم على الأرض » .

لقد ظلت حميدة وسعيد مهران وعمر الحمزاوى أسرى ما هو حسىّ وعرضى ولم يرتفعوا إلى العقلى والكلىّ .. والفيلسوف فلهلم دلتاى (١٨٣٣-١٩١١) يقول : «إن النمط يضمن الكلية والضرورة ومن ثم يضمن علاقة بالواقع الاجتماعى وبالمعرفة وعلى الشخوص والانفعالات والحكايات أن تحقق قانون الاحتمال ؛ إن كل شئ يزعزع العلاقة الكلية يجب استئصاله إذا أردنا لما هو نمطى أن يتحقق ولا يجب خلط النمط بالإنسان المتوسط فهو بالأحرى معيار ، مقياس للقيم ،مقياس للمثالى»

إن الأنماط الثلاثة لم تكشف عن إمكانية التغيير وخلق مجتمع مستقبلى أفضل والناقد الروسى أبو للون جريجورييف (١٨٢٢-١٨٦٤) يقول : « إن الفن يجسّد فى إنتاجه ما هو حاضر مخفى فى جّو العصر . بل إن الفن يستشعر ما هو قادم فى المستقبل كما تستشعر الطيور الطقس القادم إن كان سيكون جميلا أو شيئا » المستقبل هو إشكالية الروائى .. والناقد

تشيرنشفكى(١٨٢٨ - ١٨٨٩) يقول : « الإنشغال بالمستقبل يتضمن أن الكاتب واقعٌ فى عدة مشكلات تواجه المشكلة العامة ، وربما غير المحلولة فى طبيعة الأشياء بالنسبة للواقعى وهى (وصف) ما لم يحدث بعد » .

إن الروايات الثلاث حاولت رسم أنماط وهذا أحد جوانب الواقعية فى الرسالة الكلاسيكية الشهيرة الموجهة من أنجلز إلى مارجريت هاركنيس فقد قيل لها « الواقعية تتضمن بجانب صدق التفاصيل الابداع الصادق للشخصيات النمطية فى الظروف النمطية » . فهل كان زقاق المدق ظرفا نمطياً وغالبية من فيه منحرفون جنسيا ومتعطشون جنسيا وحسيون وصناع عاهات ونابشو قبور .. إن قولة لوكاتش الشهيرة إن الفن شريحة من الحياة لكنه كل الحياة .. فهل زقاق المدق حقا شريحة ضمت كل الحياة ؟ وهل الوضع الذى فيه سعيد مهران هو شريحة ضمت كل الحياة ؟ وبالنسبة لعمر الحمزاوى توفر نمط المكان بشكل حى وافتقد عمر كنمط الاتجاه الحقيقى ..

إن الروايات الثلاث بدقة متناهية ترسم (كيف) الأحداث وآميل زولا (١٨٤٠ - ١٩٠٢) الروائى صاحب النزعة الطبيعية - على نحو ما ينبهنا لوكاتش - يعرض (كيف) الحادثة لا (سبب)

الحادثة » والكشف عن (سبب) الحادثة هو الذى سيخرجنا من الطبيعية إلى الواقعية وسيخرجنا من أسر الحاضر الهنا والآن التجريديين وسيدخلنا بالحركة نحو المستقبل وسيجعل الأنماط مستقبلية كاشفة عن الإمكانيات الغافية داخلها وفى الواقع .. وهم الذين سيخلقون الجديد باعتبارها - على حد تعبير تشيرنيشفكي - ملح ملح الأرض إنهم الواعون بالتغيير ،وهم واعون برهافة شعورهم فهم ليسوا فلاسفة وليس مطلوبا منهم أن يكونوا كذلك .. ويول بورجيه يقول عن بطل للروائى ستندال : « إنه بطبيعته يتصرف (ويرى) نفسه يتصرف ، ويشعر (ويرى) نفسه يشعر » وبدلاً من أن نرى الإنسان فى الواقع مغتربا نراه فى العمل الفنى وقد تخلص من اغترابه .. وبدل أن يكون ذا بعد واحد فى الطبيعة يصبح - كما رأى أرسطو - فى منزلة بين منزلتي الخير والشر فجوهره الصراع والتصادم والمقاومة .. ويقول عالم الجمال المجرى بيلابالاز (١٨٨٤ - ١٩٤٩) « إن الإنسان فى الفن يصبح مرئيا مرة أخرى » ويتحقق مطلب البير كامو « الأدب العظيم يبدو أنه الذى يخلق كونا مغلقا أو نمطا كاملا » وبالنمط الحقيقى يتحقق أيضا مطلب الأديب الأيرلندى أوسكار وايلد (١٨٥٤ - ١٩٠٠) بدل أن يحاكى الفن الطبيعة تحاكى الطبيعة الفن فالفنان العظيم هو الذى يخترع النمط

والحياة تحاول محاكاة هذا النمط .. ومن ثم بدل أن نأخذ الأنماط من الواقع سوف نخرجهم من الأعمال الروائية ليجلسوا معنا باعتبارهم الذين يسكبون الزيت على النار لكى نتدفأ فى عمق وعيهم وإنسانيتهم ونندفع على غرارهم نحو المستقبل فلعلنا نحن أيضا نصبح أنماطا لروائيى المستقبل .

أمين ريّان :

جدل الصورة والاغتراب فى حافة الليل

★ (١٩٩٣) ★

التساؤل الأول الذى تطرحه رواية حافة الليل للروائى الفنان أمين ريان : هل حافة الليل هى حافة تفضى الى الهاوية أو تفضى إلى الخلاص ؟ إن الليل فى الرواية هو الليل المحلو لك لعالم الفنانين وهم يبحثون عن خلاصهم وتمزقهم بين الفن والدين .. الفن عند غالبيتهم يمثل الانطلاق والتحرر ، والدين يمثل التراث والقيد .. لكن هذا هو الاطار الخارجي الذى يرسمه أمين ريان .. أما الصورة فهى أعمق من هذا بكثير .. إنها البحث عن هوية وأصالة وسط الضياع والعالم المزيف .. ان الرواية تعبير أصيل عن جدل الاغتراب وقهر الاغتراب . . ترسم الرواية الانفصالات بين البشر والمجتمع ، وبين البشر والبشر . . وترسم الرواية فقدان البشر لذواتهم فتخلق لهم ذوات مزيفة بديلة . . ثم محاولة البطل آدم أن يبحث عن الوحدة وسط التمزق واستعادة الأنا المفقودة بعد أن تكون قد تجاوزت ذاتها المغتربة والممزقة واكتسبت ذاتا جديدة متكاملة . .

وقبل الولوج الى تفاصيل هذا الطرح ينطرح أمامنا تساؤل مبدئى مصدره أرسطو ، فهو يقول فى كتابه (فن الشعر) ان الفن هو تعبير عن المستحيل الممكن لا الممكن المستحيل .وكرر هذا أربع مرات فى الكتاب . . إن الصدفة والعرضية والندرة والشذوذ

والخوارق هى أمور ممكنة لكنه يستحيل أن تتكرر فتصبح قانونا عاما لكل البشر ولهذا لا يصلح هذا للفن . .أما القائم على الضرورى والتكرارى والعام والنمطى حتى لوكان مستحيلا وممكنا من الناحية النفسية فهو الصالح للعمل الفنى . . ومن هنا يثار سؤال هل عالم الفنانين التشكيليين ممكن مستحيل أم مستحيل ممكن هل عالم الفنانين عالم نمطى لكل البشر فى المجتمع فيكون صالحا للطرح فى العمل الفنى ؟ أليسوا وهم فئة هامشية - رغم أصالة الفنانين انفسهم - لا يصلحون بالمعيارالأرسطى موضوعا للعمل الفنى ان نمط حياتهم متفرد ولا يتكرر هو نادر بالنسبة لطبقات المجتمع وهو عالم شاذ لا يصبح أنموذجا . . هذه هى الاجابة الخارجية . . ولكن مع النفاذ الى باطن الأمور تمكن أمين ريان بما لديه من رؤية فكرية وما لديه من امكانيات فنية أن يجعل عالم الفنانين رغم عدم قابليته للتعميم على المجتمع أنموذجا للتعبير عن المستحيل الممكن الذى رغم ندرته ورغم ظاهرية عدم قابليته للتعميم فأصبح مستحيلا ولكنه ممكن من الناحية النفسية . . وبهذا يمكن حتى تصنيف عمله - إن كان التصنيف أمرا مشروعا حقا - على أنه عمل واقعى يخلق الأبطال النمطية فى الظروف النمطية .

إن بطل الرواية هو ذلك الانسان الضائع والحائر بين ممارسة الفن والتوقف عنه والاستمرارية فيه .. وهو البطل الذى لا يرى تناقضا بين الفن والدين فالإثنان تعبيران عن الروح الانسانية التى هى من خلق الله .. وبهذا الايمان خرج من تناقضه الداخلى وقهر هذا التناقض. فهل استطاع أن يقهر تناقضه الخارجى مع العالم؟

ان العالم الذى يصوره أمين ريان هو عالم الفنانين . . هذا فى الظاهر لكن في الباطن هو عالم كل العالم ... لماذا ؟

لأنه بيّن عدم الصدق الفنّى لديهم وبالتالى فهم مزيفون . . أو بمعنى أدق لقد صورهم رغم فنهم في اطار قيمهم المتوارثة وآرائهم التى تربوا عليها . . وفى اطار غيرتهم وحسدهم وضعفهم . . وبهذا حول المؤلف الفنانين - باعتبارهم قلة نادرة هى الممكن الذى يستحيل تعميمه فيندون عن العمل الابداعى الى واقع الناس ككل فأمكن التعميم لأنه لم يأخذهم فى مجرد حرفتهم بل عمومية حياتهم ومنها الحرفة وتحولوا الى المستحيل الممكن . . المستحيل ان يكونوا كل الناس كفنانين لكن من الممكن أن يكونوا كل الناس بما فيهم من نزعات ورغبات وأهواء وتحاسد وتنافس وتقاتل . .

بل تكمن براعة أمين ريان الفنية أيضا فى ابراز هذا من خلال تمكنه البارع وادراكه الدقيق أنه وهو يصور عالم الفنان أن يكون أمينا فى تصوير حرفتهم بطريقة مستمدة من واقع بيئتهم وأدواتهم الفنية . ويمكن القول انه لجأ الى ما نستطيع أن نسميه التبقيعية أو التنقيطية .. إن أمين ريان الروائى استعار من أمين ريان الفنان التشكيلى فرشاته فراح يغمسها فى ألوانه ثم يبرقشها على الورق.. ظاهريا تبدو البقع اللونية مفككة ، وكأن كل بقعة حبيسة منها تصور حالة نفسية أو حادثا خارجيا أو تاملا باطنيا . . ولكن هنا شئ خفى يربطها معا . . ويقول الدكتور سيد البحراوى فى دراسته الملحقة بالرواية إن اللحن الأساسى السارى فيها ليس اطاطة موديل الفنانين التى يريد البطل أن يتزوجها ، بل لولى حبيبة صديقه الفنان شوقى والمتزوجة من غيره . . ويستطرد قائلا : « يبدو محورها حاكما للبناء العام للرواية فيها تبدأ وبها تنتهى وهى لاتختفى أبدا طوال فصول الرواية » . . وبالفعل ان لولى هى البطلة الحقيقية . . فرغم البقع اللونية المتفرقة والمتناثرة والمفككة فإن لولى هى الرابطة النفسية لكل العمل مما يجعل الرواية عملا قائما على الضرورة أو الرجحان لا الصدفة كما يقول أرسطو .. ونزيد الأمر توضيحا فنقول:

إن امين ريان الروائى أستعار ايضا من امين ريان الفنان عنصرا اساسيا فى رسم اللوحات . وهو اظهار الصراع والتناغم فى الوقت نفسه بين خلفية الصورة ومقدمتها . ان الموناليزا المبتسمة دائما والواثقة من نفسها دائما والمتألقة دائما لا تنفصل عن خلفية الصورة الرمادية المشربة بخضرة داكنة ، ومادية العصور الوسطى المظلمة التى تقاومها الموناليزا وتتحداها بابتسماتها المتجددة . .غير أن امين ريان عكس وضع الموناليزا فى روايته . .لقد وضع صديقته اطاطا فى مقدمة الصورة وهى الانموذج الفج الذى لايستطيع أن يعلو على وضعه والبتالى فانه لا يقول انها موضوع روايته بل ان موضوع روايته هو ما فى خلفيتها . . لولى بكل ما يمكن أن تمثله من علو على وضعها لتصبح رغم تمزقاتها فى الحب قادرة على تحقيق روح الفن . .التناغم الأبدى .. إن أمين ريان يقول لنا . . ان الأصلاء دائما يكونون فى الخلفية لأنهم الحقيقيون . . ولقد لجأ المؤلف الى حيلة بارعة فى هذا . . فقد جعل أطاطة هى محور الفنانين فى مراسمهم . . ولكن ليعمى علينا هدفه الأساسى . . إن لولى هى القابعة فى أعماق البطل .. إن اطاطة سوقية أراد أن ينتشلها من فجاجتها وفشل . . لكن لولى القابلة للتثقيف والتطوير قادرة على أن تكون فنانة لا بمعنى أن ترسم بل بمعنى أن تتبدى روحها الأصيلة .

وأمين ريان ينفذ بعمق الى تصوير الحالات النفسية وهى الخاصية الاساسية فى الفن . . ان الموديل التى اعتادت أن تتعرى أمام الفنانين يغمى عليها اذا شاهدها أحد من غير الفنانين عارية . . وهو يقول عنها « انتِ اغمى عليكى علشان ما عرفتيش ايه اللى جرى لك . اللى جرى حاجة بسيطة خالص . لكن لما عجزت عن الفهم وقعتى . لقد شعرت أنك تجردت من ثيابك لأول مرة . انك تعودت أن تريه وأنت لابسة ثيابك الكاملة ، وزاد الطين بلة أنه مش فنان . ألا تعلمى أن عيون الفنانين تختلف بحكم المهنة وكأنها تشبه الثياب فى نظرك وكأنها تكسوك ولا تجردك من ثيابها ؟ وكمان انت جيتى تفهميه ان كلامك معاه فى الترماى ده كان آخر تنازل منك له. فلما اغتصب كل الثروة فى لحظة واحدة أغمى عليكى ، وكمان ملابسك هى اللى كانت تملأ قلبه بالحب ولكنه . تعرى من الحب بمجرد ما تعريتى من ملابسك » .

هذا هو فن أمين ريّان : النفاد العميق الى اغوار النفس البشرية وقدرة على ابراز هذا بتشكيل دقيق للصور . . وهو يقول فى روايته : ان الفن فيه نوع ينسينا ونوع ينور علينا الحياة . . وفن أمين ريّان من النوع الاخير . وهو ينير الحياة بصوره الحية خاصية الفن وكل فن . . يقول عن النساء اللواتى كن يملأن المياه

من الحنفية العمومية : « كنت أخاف من رسم أقدامهن وهى تناضل في الوحل » . . وصوره مليئة بالفكر لا مجرد أن تكون تشكيلا خارجيا . . يقول : «أراد الزملاء أن يجعلوا من حجرتي معرضا دائما وأن يظل بابي مفتوحا وصدرى وتاريخ حياتي بلا باب ولارتاج ». . وربط المادى بالمعنوى والخارجي بالداخلي والنفاذ بالفكر الى الصورة بُعد أساسى عند المؤلف لانه بعد الفن الحقيقي . . يقول : « اللوحات والتماثيل لم تعد ملك أصحابها بعد أن خرجت الى الزمان والمكان » . . ويقول : « بدأ البرد يقتحم روحها وآمالها ». . والصورة عنده أحيانا تقتضى منا التفكير . . يقول : «تطلعت الى بعينين كسماء مارس».. فنحن مضطرون الى أن نسترجع كيف يكون الجو فى شهر مارس حتى ندرك جمال الصورة.. صوره لها طابع رمزى أحيانا . فهو بدل أن يقول ان الشخص نهم في الاكل يقول انه فرض بطنه علينا . . وصور المؤلف دائما جديدة فى نوعها.. يقول : « ثم أعود جنينا نفسيا » فالجنين النفسى شئ جديد. وصوره جديدة لها ايحاءاتها الجمالية . . بل ان لغة المؤلف فى التعبير عن الصور منتزعة من عالم الفنانين . . يقول على سبيل المثال : « كنت أريدها أن تفسر لى الذى اختاره قلبها نهائيا لا أن تعرض على (مقتنيات) قلبها من العشاق والمحبين » .

ولكن عندما نبتعد عن الصور نقع فى مستنقع المباشرة فى السرد . . يقول عن أحد شخوصه : « كان لديه أصدق آيات الشرق وأعمق تجارب الغرب » . . ويقول : « وابتنى الاسس التى يقوم فوقها صرح الفن وأدركت أنها ليست سوى القيم التى بداخل الفرد نفسه وعليها يتوقف تقدير العمل أو نحسه » . . ويقول : « لم لا يتعلم الناس التوازن رغم وجود الخلاف » .

إنّ أمين ريان حدد منذ بداية روايته الهدف الاساسى لعمله . . يقول : « ان ما يطفئ ظمئى ما يتطلب نيله أعواما ، أعواما بأسرها حتى استطيع على الاقل أن أعرف مكانى من هذا المحيط » . . ليس هذا هو هدف أمين ريان وحده ولكنه هدف كل فنان هو أن يحدد رسالته . . بل ان بطل العمل الفنى عليه ان يحدد مركزه وسط محيط دائرة الوجود . . ولكى يصل البطل الى مركزه عليه أن يدرك المسافات وان يعبرها فى الوقت نفسه . . يقول البطل : « أما من وسيلة لقطع المسافة ؟ هذه المسافة ؟ ان بين جسمينا خطوتين فقط وبين عينى وعينيها مسافة ليس للقطار والسيارات ولا للسفن والطائرات حيلة فى قطعها » . . قطع المسافات . . وهذا ما حاول أن يفعله بطل (حافة الليل) . . وما حاول أن يفعله أمين . . ونصه القديم الجديد يتجاوز الزمن فروايته التى نشرت عام ١٩٥٤ ان

كانت قد كتبت فى الزمن الماضى فهى قد كتبت أيضا فى الزمن المستقبل لان الفن لا شأن له بحقب السنين .. ونحن عند حافة الليل لن نقع فى الهاوية ، ولن نيأس حتى لو دفعنا دفعا فى مستنقع : التجديد الاجوف . . لقد أدرك أمين ريان أن المشروعية الوحيدة فى تجديد الفن هى فى الاسلوب والتكنيك أما الفن نفسه باعتباره انقاذ الروح الانسانى من اغترابه من خلال التفكير والبناء بالصور فهو المحرم الذى لا يمس أبدا حتى يجتاز الانسان والفن معا حافة الليل .

تذییل

سارتر :

فوكنر والزمن

★ (١٩٦٢) ★

شـغل وليم فـوكنر تفكيـر جـان بول سـارتر منذ مطلع حـيـاته الفكرية فكتب دراسة عن رواية فوكنر « سارتوريس » عام ١٩٣٨ ثم نشر دراسة اخرى نقدية عن رواية « الصخب والعنف » عام ١٩٣٩ درس فـيـهـا مـشـكلة الزمن ، وقـد نشـرت الدراسـتـان فى كـتـابه «مواقف» الجزء الاول . .

« سارتوريس » وليم فوكنر

تشبه الروايات العظيمة الظواهر الطبيعية ، إننا ننسى أن لها مؤلفين ، أننا نتقبلها كما نتقبل الاحجار والاشجار ذلك لإنها قائمة هناك ، لإنها موجودة ، ورواية «الضوء فى اغسطس » عبارة عن حجر كريم . لكننا لا نتقبل سارتوريس ، وهذا هو ما يجعل الكتاب قيما ، فان فوكنر انما يخون نفسه فيه ، وهذا ادى بى الى فهم اصـول فن فـوكنر . هذه الاصـول هى الوهم Illusion فمن الحق ان الفن جميعه زائف ، إن هناك نوعين من الصور : الصور الحقيقية والنوع الوهمى من الصور . .

لقد تقبلت « الانسان » فى « الضوء اغسطس » ، لقد نظرت اليه على أنه « إنسان فوكنر » بنفس الطريقة التى انظر بها الى انسان دوستويفسكى « ، لقد تقبلت هذا الحيوان الضخم الالهى الذى لا

اله له ، والضـائع منذ الميـلاد والمحطم والاخـلاقى فى الجـريمة والتفكير ، لا ساعة الموت ولكن قبل هذا بلحظات ، لقد تقبلت هذا الحيوان العظيم فى عذاب انحطاط جسده . اننى تقبلته ولم انس وجهه الطاغى المهدد وكذلك لم انس عيونه التى لا تبصر . ولقد وجدته ثانية فى « سارتوريس » . . ومع هذا لم اعد اتقبل انسان فوكنر ، إنه مخلوق وهمى . انه مكون من الضوء هناك لعبة ، حيلة .. والحيلة قائمة فى عدم القص واحتفاظ بالاسرار ، وليس هناك قص الا فيما ندر . فنحن نعرف أن « بابارد » قلق لعودة حفيده غير المتوقعة . انه يمر على الامر مرورا عابرا ونحن نتوقع عاصفة ستنفجر . لكن فوكنر لعلى علم بعدم صبرنا ، فيعول على هذا ويتوقف ويتنقل الى الشخصيات الواقعية مثل « دريزر » لكن اوصاف دريزر اخبارية تسجيلية ، فوصف الحركات لاغرض لها بل المقصود بها اخفاء الاشياء ، اننا نترقب أن يفضح شئ ما اضطراب بابارد وقلقه ، لكن آل سارتوريس لا يسكرون ولا يفضحون انفسهم عن طريق الحركات ، ومع هذا فهم يتكلمون ويفكرون فيما بين انفسهم ويثأرون ، ان فوكنر يعرف هذا ، وبين الحين والحين يكشف المؤلف لنا وعيا ما ، لكن الامر اشبه بالحاوى

الذى يمسك الصندوق وهو فارغ . فماذا نرى لاشئ سوى الحركات، لاشئ اكثر مما نراه من الخارج ، ثم نرى وعيا يظهر سريعا ثم نرى ثانية الحركات :التنس ،البيانو ،الوسكى ،المحادثة وهذا هو مالا استطيع ان اهضمه . فكل شئ يستهدف أن يجعلنا نعتقد أن هذه العقول خاوية . لماذا ؟ لان الوعى شئ انسانى للغاية .. لكن فوكنر يعرف تمام المعرفة ان العقول ليست خاوية ولا يمكن ان تكون كذلك ولهذا يكسب : « . . . أمسكت وعيها ثانية بارادتها كما تمسك طفلا مغمورا فى الماء بعد ان يكف عن نضاله . » لكن لا يخبرنا عما « بداخل » الوعي الذى يريد أن يسحبه ، فسرعان ما ينغمر وسط الحركات التى نشكو منها لكثرتها كما يمكن أن نشكو من موسيقى موزار فنقول له : إن موسيقاه مليئة بالنغمات . واسلوب فوكنر الملئ بالليونة والتجريد لهو احدى الخدع الوهمية حيث يحيط الحركات بدلالة ملحمية ، وفوكنر يقصد، إلى هذا قصدا ، فهو يستهدف بالفعل هذه الرتابة التى تبعث الغثيان ، يقصد هذه الرتابة المنبثة فى الحياة اليومية .

وتكمن الدراما الحقيقية « وراء » الحركات ووعى الشخصيات ، فمن اعماق هذه الدراما يظهر الحدث . انه شئ يحدث ، رسالة !

لكن فوكنر يخيبنا . . ان الافعال والاحداث من جوهر الرواية ، وهى تعد بعناية ثم تحدث فى الوقت المحدد وتكون بسيطة وتنزلق بين اصابعنا ، ولا يوجد مزيد من القول يمكن ان نقوله عنها ، فمجرد ذكرها يكفي . لكن فوكنر لا يتحدث عن الاحداث ولا يذكرها ومن ثم يوحى بانها مما تقصر عنه اللغة وأنها وراء اللغة .انه لا يكشف الا نتائجها . رجل عجوز ، ميت فى مقعده ، عربة تنقلب فى النهر. وقدماه تبرزان من الماء .

ان احداث العنف هذه سوف تتغير بعد ذلك الى « حكايات » وستمنح اسماء وتحلل ، فكل هؤلاء الناس وهذه العائلات لهم حكاياتهم والقصص تظهر وتختفي وتمر من شقة الى اخرى ساحبة وراءها شريط حركات الحياة اليومية . انها لا تمت الى الماضى تماما ، بل هى بالاحرى شئ فوق الحاضر .

و فوكنر ينشر الحكايات المتعددة ، ولما كان هو الذى يحكيها ، فهو على دراية بها ، وهى حكايات عجيبة ، انه يحلم بعالم يمكن ان تصدق فيه هذه الحكايات وحيث تؤثر هذه الحكايات فى الناس بالفعل ، وان روايته لترسم علم احلامه . اننا الفنا « تكتيك الفوضى» فى رواية « الصخب والعنف » وفى رواية « الضوء فى اغسطس »هذا الخليط من الماضى والحاضر . ولقد اكتشف اصل

هذا فى « سارتوريس » ان هناك ضرورة شديدة لتقطيع الحدث حتى نروى الحكاية . وهذا منً خصائص الروايات الغنائية ، وكذلك هناك ايمان شبه خيالى ومخلص في قوة السخرية للحكايات . لكن عندما كتب فوكنر « ساروتورس » لم يكن قد اتضح واكتمل تكتيكه بعد ، فالانتقالات من الحاضر الى الماضى ومن الحركة الى الحكاية مشوشة للغاية .ان انسان فوكنر من النوع « الذى لا يكتشف » هو لا يفهم في حركاته الخارجية ولا عن طريق حكاياته الخيالية وكذلك لا عن طريق افعاله ولا ومضات ينقصها الوصف . ومع هذا فوراء السلوك والكلمات ، ووراء الوعى الخاوى يوجد الانسان. ان ما يهم فوكنر من هذا الانسان هو « طبيعة » هذا المخلوق الجديد وهى طبيعة « شاعرية » سحرية مليئة بالتناقضات وهذه « الطبيعة » التى تبينها فى ضوء التصرفات السيكولوجية لها وجود سيكولوجى .انها ليست على هامش الشعور تماما لان الناس الذين يتصرفون وفقا لها يمكن ان يتأملوها، لكن من جهة اخرى فهى معدودة تعويذة الشر . ان ابطال فوكنر يحملونها فى داخلهم منذ لحظة الميلاد انها اذن شئ صلب كالحجر او الصخر انها شئ .. شئ روحى ، روح صلبة قائمة وراء الوعى . انها ظل جوهره الوضوح . ان شخصيات فوكنر قد سحرلها وهن مقلقة فى جو

السحر . وهذا هو ما اقصده بكلمة وهم هذه التعاويذ مستحيلة ، بل هى ليست مقنعة . و فوكنر حرص على الايدعنا نقتنع بها . ان مذهبه جميعه يستهدف الى الايحاء بها .

اليس هو من صنّاع الوهم Illusionist ؟ اظن الامر كذلك والا فإنه يخدع نفسه . ان الناس الذين يحبهم فوكنر - الزنجى فى رواية « الضوء فى اغسطس » والاب فى رواية « ابشالوم » و«سارتوريس» بهم اناس لهم اسرارهم وهم كذلك هادئون . انه يحلم بظلام شامل داخل الوعى نفسه . يحلم بظلام شامل نصنعه نحن بانفسنا فى نفوسنا ، وهذا الحلم من الصمت - الصمت الذى بداخلنا والذى بخارجنا - هو الحلم فى الرواقية الخالصة .

مشكلة الزمن فى « الصخب والعنف »

ان اول شئ يسترعى انتباهنا عند قراءتنا لرواية « الصخب والعنف » انما هو غرابتها الفنية ،فلماذا حطم فوكنر زمن قصته ونثر الاجزاء ؟ لماذا كانت النافذة الاولى التى تطل على هذا العالم الروائى هى وعى رجل ابله ؟ والقارئ مدفوع الى ان يتبين علامات ترشده ويعيد بناء السرد التاريخى .

فى الرواية الكلاسيكية ، تتضمن الاحداث حدثا مركزياً كقتل كرامازوف العجوز . لكننا نبحث - عبثا - عن مثل هذا الحدث المركزى فى « الصخب والعنف » فهل هو خصى بنجى ، ام مغامرة كاوى الغرامية المدمرة ، ام انتحار كوينتن ، ام كراهية جاسون لابنة اخيه ؟ وحالما نبدأ فى اية جزئية سرعان ما تكشف وراءها عن جزئيات اخرى تكشف عن جميع الجزئيات الاخرى . . ولا يحدث شئ ، القصة لا تفضئ إلى شئ ونحن نكشف الامر وراء كل كلمة والامر أشبه بحضوركثيف تتوقف كثافته على الحالة الخاصة . ومن الخطأ أن نظن أن أشكال عدم الانتظام هذه مقصودة لذاتها عبثا . فالتكنيك الروائى دائما ما يرتبط بميتافيزيقا الروائى ، ومهمة الناقد ان يحدد ميتافيزيقا الروائى قبل ان يقيم التكنيك . ومن الواضح الان أن ميتافيزيقا فوكنر هى ميتافيزيقا الزمن إن تعاسة الانسان قائمة فى كونه مقيدا بالزمن « . . الانسان هو مجموع تعاساته . وفى يوم ما قد نعتقد ان التعاسة ستتخلى عنك . لكن حينئذ سيصبح الزمن هو تعاستك . . » هذا هو الموضوع الحقيقى للرواية . واذا كان تكنيك فوكنر يبدو للوهلة الاولى انه نفى للزمانية فما ذلك الا لاننا نخلط بين الزمانية والسرد التاريخى . الانسان هو الذى اخترع التواريخ والساعات . ولكن نستطيع ان نصل الى

الزمن الحقيقي يجب ان نتخلى عن الساعات التي لا تعد مقياسات على الاطلاق لاى شئ .

« . . الزمن ميت طالما يقاس بالتروس الصغيرة ،وعندما تتوقف الساعة في هذه اللحظة فحسب يبرز الزمن الى الحياة » .

وهكذا فإن حركة كونيتين من كسر ساعته لها قيمة رمزية ، انها تمنحنا دنوا من زمان بلا ساعات . ان زمن بنجى الابله الذى لا يعرف كيف يحكى الزمن فهو زمن اللاساعات .

إن ما يتكشّف لنا إنّما هو الحاضر . ولا يتكشف لنا ذلك الحدالمثالى الواقع بين الماضى والمستقبل . ان الحاضر عند فوكنر هو حاضر مدمر ، فالحادثة هى التى تزحف علينا كاللص هائلة ومهولة، تزحف علينا ثم تختفى ووراء هذا الحاضر لا يوجد شئ حيث أن المستقبل لا يوجد . الحاضر ينبعث من منابع خفية علينا ويجر معه حاضرا اخر ومن ثم فهو يتجدد والحوادث عندما تدخل الحاضر تنبعث حتى فى عين الذين قاموا بها وقد فاق فوكنر جون دوس باسوس فى هذا الصدد . « ذهبت الى التسريحة وتناولت الساعة وجهها الى الاسفل وخبطت البللور على التسريحة وامسكت الشظايا الزجاجية ووضعتها فى يدى

ووضعتها في المنفضة ولويت العقارب ووضعتها في الصينية وتكت الساعة ».

وهناك مظهر اخر للحاضر اسميه «غوص بلا قرار » . وانا استعمل هذا التعبير إلى أن اجد تعبيرا افضل منه لكي ادل على نوع من الحركة التي لا حركة لها لهذا الوحش الهلامي . في رواية فوكنر - لا يوجد أي تقدم . ولا يأتي شيء من المستقبل اطلاقا . الحاضر ليس امكانية مستقبلية شأنه شأن صديقي الذي اكون على انتظارلحضوره ثم يأتي . كلا الحضور يعني البزوغ دون مبرر ثم الغوص بلا قرار . هذا الغوص ليس رؤية تجريدية ، بل هو في داخل الاشياء نفسها . إن الأمر يشبه كما لو كان فوكنر قد وضع يده على سرعة مجمدة في قلب الاشياء وهذه السكينة المفلاتة التي لا يمكن تصورها في الامكان تأملها . إن كل شيء يحدث في رواية « الصخب والعنف » فانما هو شيء يحدث من قبل ولهذا فالانسان عند فوكنر هو محصلة كلية دون مستقبل ، مجموع تجاربه الحرجة ، مجموع تعاساته . وفي كل لحظة تستطيع ان تجر خطا لان الحاضر ليس الا ضوضاء مشوشة ، ليس الا مستقبلا هو ماض ، ورؤية فوكنر للعالم اشبه بالرجل الجالس في سيارة مكشوفة يتطلع الى الوراء ، فيرى في كل لحظة الظلال ويقع الضوء

والتأرجحات . ثم بعد هذا ، بعد تامل يسير ، تبستحيل عنده الى اشجار واناس وعربات . الماضى يتخذ نوعا مما فوق الحقيقة ، والحاضر الذى لا يسمى والمفلات عاجز امامه . انه ملئ بالثغرات والماضى يتسلسل منها والمونولوج الذى يستعمله فوكنر يذكرنا برحلات الطيران المليئة بالمطبات الهوائية . ففى كل مطب يرتد وعى البطل الى الماضى ثم ينبعث ليغوص فى الماضى ثانية ، والحاضر ليس موجودا ،بل يكون ، كل شئ « كان » فى رواية « سارتوريس » كان الماضئ يسمى « الحكايات » لانها كانت ذكريات الاسرة ففوكنز لم يكن قد وجد تكنيكه بعد .

وفى « الصخب والعنف » يتحرك الحاضر فى الظل اشبه بالمجرى المتسرب فى الاعماق ولا يظهر الا عندما يكون هو نفسه ماضيا .

والماضى لدى شخصيات فوكنر لا يتخذ الشكل التاريخى فالامر هنا امر انفعال لدى الشخصيات . فنظام الماضى هو نظام المشاعر القلبية . ومن الخطأ الاعتقاد بان الحاضر هو ذاكرتنا عندما يكون الحاضر هو الماضى . فالتحولات فيه يمكن ان تجعله يغوص فى اعماق ذاكرتنا . هذا هو الزمن عند فوكنر الا يفكرنا هذا الحاضر الذى لا يمكن التعبير عنه ، الملئ بمطبات الماضى ،

هذا النظام الانفعالى عكس النظام الارادى العقلى ، هذه الذكريات - انفعالات القلب هذه - الايذكرنا كل هذا بالزمن المفقود والمستعاد عند مارسيل بروست ؟ انا اعرف الفرق بين الاثنين الخلاص عند بروست قائم فى الزمن نفسه ، فى معاودة ظهور الماضئ . اما عند فوكنر فالماضى ليس مفقودا ، انه دائما هناك ، والانسان لا يهرب من العالم المعاصر الا من خلال الوجد الصوفى، فالصوفى هو شخص يريد ان ينسى شيئا ، نفسه او اللغة . عند فوكنر يجب ان ينسى الزمن ، ان الزنجى المطارد فى رواية «الضوء في اغسطس » لا يحقق سعادته الغريبة المرعبة ، الا عندما ينسى الزمن .

لكن الزمن عند فوكنر كما هو عند بروست هو ذلك الشئ الذى يحدث انفصالا . ان التكنيك الروائى عند بروست « يجب ان يكون » تكنيك فوكنر . انه النتيجة المنطقية لميتافيزيقاه . لكن فوكنر رجل ضائع وبسبب شعوره بالضياع يخاطر ويتتبع تفكيره إلى اقصى نتائجه ، ان بروست رجل فرنسى وكلاسى النزعة . والفرنسى ينسى نفسه قليلا فترة من الفترات لكنه يستهدف دائما أن يجد نفسه . والفصاحة والنزعة العقلية والتعلق بالأفكار الواضحة هى التى اوجدت تشابهـــا عنده بالسرد التاريخى .

لقد حاول معظم المؤلفين العظام المعاصرين : بروست ، جويس ، دوس باسوس ، فوكنر ، جيد فرجينيا وولف ان يحطموا الزمن ، كل بطريقتـــــــه . بعضهم نزع عنه ماضيه ومستقبله لكى يرده الى الحدس المحض للحظة ، واخرون مثل دوس باسوس جعلوه ذكرى ميتة مغلقـــــــة اما بروست و فوكنر فبكل بساطة اطاحا به ، لقد نزعا عنه مستقبله اى بعد الافعال والحرية ان ابطال بروست لا تاخذ شيئا على عاتقها . . انها تضع الخطط لكنها لا تنفد فى الخارج وتصبح جسرا وراء الحاضر انها اشبه باحلام اليقظة التي تتلاشى على ارض الواقع . وابطال فوكنر لا يتطلعون الى الامــام . انهم يتطلعــون الى الوراء والعــربة تحــملهم . والانتحـــــارالذى سياتى والذى يلقى بظله على يوم كوينتسن الاخير ليس امكانية انسانيــــــة . ولم يواجـــه كوينتن للحظة واحدة إمكانية « عدم » قتله لنفسه . هذا الانتحار هــــــو جدار ساكن ، شئ يقترب منه الى الوراء وهو لا يريده ولا يستطيع ان يتصوره .

« . . يبدو عليك انك تعتبر الانتحار مجرد تجربة ستجعل شعرك ابيض فى الليل حتى تتحدث دون ان تغير مظهرك على الاطلاق .. » انه مصير ، قدر ، وفى فقد عنصر الامكانية لا يصبح له مستقبل .

انه حاضرمن قبل ، وفنّ فوكنر جميعه يستهدف الى الايحاء لنا بان مونولوج كوينتن ونزهته الاخيرة هي انتحاره المسبق . وهذا في اعتقادي يوضح الانفراق التالي : ان كونتن يفكر في يومه الاخير على انه ماض وهو اشبه بانسان يتذكر. لكن في هذه الحالة، لما كانت افكار البطل الاخيرة تتطابق تماما مع انفجار ذاكرته وعدميتها ، فمن اذن الذى يتذكر الاجابة المحتمة هى ان مهارة الروائى قائمة فى اختيار اللحظة الحاضرة التى يحكى منها الماضى . وقد اختارفوكنر لحظة الموت النهائية . وهكذا فعندما تبدا ذاكرة كويتن تكشف ذكرياتها يكون قد مات من قبل . وكل هذا الوهم مقصود كبديل عن حدس المستقبل الذى ينقص المؤلف نفسه . وهذا يوضح كل شئ ، وخاصة لا معقولية الزمن ، فلما كان الحاضر هو غير المتوقع، فان ما لا تكوين له يمكن ان يحدد عن تراكم الذكريات. ونحن نفهم الان كيف ان الديمومة « هى تعاسة الانسان المميزه له » . لو كان المستقبل له واقع ،فسوف يجذبنا الزمن من الماضى ويقربنا من المستقبل ، لكن اذا اطحت بالمستقبل ، فالزمن لن يعود ما يفصل ، ذلك الذى يفصل الحاضر عن نفسه . الانسان يقضى العمر مناضلا ضد الزمن ، والزمن اشبه بالحمض ، يتاكله من نفسه ويمنعه من تحقيق شخصيته الانسانية . كل شئ عبث

«الحياة قصة يحكيها أبْله مليئة بالصخب والعنف ، وهى لا تعنى شيئا ».

لكن هل زمان الانسان بلا مستقبل ؟ افهم ان زمن القوة او المسمار حاضر دائم . لكن هل الانسان مسمار مفكر ؟ ان الوعى يمكن ان « يوجد داخل الزمن» على شريطة ان يصبح الزمن نتيجة حركة يصبح بها وعيا . يجب ان يكون « زمانيا » كما عبر هيدجر . اننا لا نستطيع ان نستحوذ على الإنسان فى كل لحظة ونحدده على انه « مجموع ما هو » .ان طبيعة الوعى تقتضى ان يقذف بنفسه فى الخارج في المستقبل . وهذا ما عبر عنه هيدجر بقوله : « القوة الصامتة للممكن » انك لتتبّين داخل إنسان فوكنر ،مخلوقا بلا امكانيات يمكن تفسيره في ضوء مجموع ما هو عليه . الانسان ليس مجموع ماهو عليه ، بل مجموع ما لم يحصل عليه بعد ، مجموع ما يجب ان يكون عليه ، ما يكون عليه . ان الحادثة لا تزحف علينا كاللص حيث انها ملكية لها مستقبل . وانا اخشى ان عبثية فوكنر الموجودة فى الحياة الانسانية هى من النوع الذى وضعه هو بنفسه هناك . ليست هذه الحياة عابثة،ولكن هناك عبثية من نوع آخر . .

لماذا اختار فوكنر وعديد من الكتاب الاخيرين هذا النوع من العبثية التى لا تعد روائية ومن ثم فهى غير حقيقية ؟ اعتقد اننا يجب ان نبحث عن السبب فى الظروف الاجتماعية لحياتنا الراهنة بالنسبة لنا ، المستقبل مسدود . وكل شئ نراه ونختبره يدفعنا الى القول : « لا يمكن لهذا ان يدوم » . ومع هذا فالتغير لا يمكن تصوره حتى على شكل شغب وفوضى .اننا نعيش فى زمن الثورات المستحيلة، وفوكنر يستخدم فنه الشاذ ليصف عالما يموت شيخوخة.. اننى احب فنه ، لكننى لا اؤمن بميتافيزيقاه . فالمستقبل المسدود لا يزال مستقبلا . اننى مؤمن بما قاله هيدجر بأن الواقع الانسانى إذا لم يكن امامه شئ واذا كان مستقبله مغلقا فان فقدان الامل ان ينزع الواقع الانسانى من امكانياته ،والامر بكل بساطة هو طريق «الموجود » فى هذه الامكانيات نفسها .

ميشيل ميلجيت :

فـوكـنـر روائيـــــا

★ (١٩٦٢) ★

احتاروا فى وصفه[*] .. فهو أحيانا لطيف المعشر . وأحيانا متشدد ملئ بالعاطفة أونة ، وأونة أخرى بارد المشاعر ، تارة يكون متواضعا وتارة يكون متعجرفا ، فى لحظة يكون أبا حانيا ، وفى لحظة يظهر قسوته .. وبرغم هذا فهو رجل بسيط وإن كانت رواياته ليست بهذه البساطة .. هذا هو وليم فوكنر أديب أمريكا الذى ولد فى ٢٥ سبتمبر عام ١٩٨٧ فى (الجنوب) حيث لا تعد البيئة موضوعه الوحيد ، بل موضوعه المحتم .. اشتغل فى عدة أعمال ، ولم يكمل دراسته العالية ، كتب الشعر فى مستهل حياته ، واشتغل نقاشا ونجارا وموظفا وكاتب سيناريو فى هوليود . كان يكتب النثر للتسلية إلى أن وجد فيه نفسه

وقد تزوج من امرأة سبق أن تزوجت وكان معها طفلان واستفاد من صداقته للكاتب القصاص اللامع شيروود اندرسون الذى ساعد فى نشر إنتاجه إلى أن قدر له أن يفوز بجائزة نوبل

(*) ظهر كتاب فوكنر فى سلسلة (كتاب ونقاد) تلك السلسلة التى يعهد فيها إلى أحد النقاد المتخصصين بالكتابة عن أديب أو مفكر كما حدث مع هيمنجواى سارتر . أونسكو . ازرابوند . شتينبك . برخت . أرثر ميلر وغيرهم وقد ظهر هذا الكتاب عام ١٩٦١ أى قبل أن يموت فوكنر باقل من عام ومثبت باخره ثبت كامل بمؤلفات الرجل وأحدث المراجع عنه وقد نشر فى دار Oliver & Boyed وهو يعد من الدراسات الهامة ، إلا أنه ليس دراسة أكاديمية وقد ركزت على بيان شروحه الفنية لمؤلفات فوكنر وهذا عرض له

عام ١٩٥٠ ويفرض شخصيته على أبناء (الجنوب) فى مدينة (اكسفورد) وفى ريف (يوكنابا تاوفا) .

وفوكنر الروائى صعب للغاية ، ولهذا سننظر فى مؤلفاته الواحد بعد الآخر ، بدل أن ننظر إلى المؤلفات جميعها ككل . والمصاعب ترجع إلى (الجنوب) الذى كتب عنه ولغة أهله ، وإن خفف عنا أن هذا (الجنوب) موجود فى الروايات نفسها .

بدأ فوكنر بالشعر ، وهو شعر متأثر بعصر اليزابيث وسونبرن واليوت قبل كتابته للأرض الخراب ، أى فى فترة كتابته لأغنية العاشق بروفروك ..

وأول رواياته هى : « راتب الجندى » وهى تشبه رواية (الجنود الثلاثة) (١٩٢١) لجون دوس باسوس ، فهى تمتلئ بالمرارة التى أعقبت الحرب ، وشخصيات الرواية نجد ملامحها بعد ذلك متجسدة فى رواياته الأخرى كما أننا نجد لمحات من تكنيك فوكنر الذى تطور بعد هذا : فنجد التأكيد الخفيف -وإنْ كان هاما - على الزمن والاهتمام بردود الأفعال المختلفة لأشخاص مختلفين إزاء حادثة واحدة عن طريق إبراز الأفكار الداخلية للشخصيات .

وإن كان يثقل الرواية إحكام البناء .. ونحن نجد تأثير هكسلى عليه واضحا .. ثم كتب رواية (البعوض) ثم أعقبها بالرواية

العظيمة (سارتوريس) (١٩٢٩) حيث اكتشف فوكنر موضوعه الرئيسى والطريقة التى يعالج بها هذا الموضوع : فظهرت مدن (جنوسن) و (المسيسيبى) .. والرواية مليئة بالشخصيات التى تطورت فى روايات أخرى بعد ذلك .. وغنى رواية (سارتوريس) فى الشخصيات والأحداث إنما يرتبط بفشلها كرواية ، فهى تفتقد العقدة المركزية وخط الحكاية حيث تمتلئ بالوصف والعبارات الفكهة .

والخط الرئيسى إنما هو حكاية (بايارد سارتوريس) الذى يحاول الانتحار عدة مرات وبسبب ضعف الرواية لا نستطيع أن نتبين ما يؤرقه ويدفعه إلى هذا ربما كان السبب حبه الغامر لأخيه التوأم جون الذى قتل فى باريس عام ١٩١٨ ومن ثم يصبح بحثه عن الموت طقوسا لا معنى لها من جراء اليأس وتحاول زوجته الثانية (ناركيزا بنبو) أن تساعده رغم أنها تحب صورة أخيه الميت ، إلا إنها لا تستطيع أن تمنحه نوعا من الراحة الوقتية ومن ثم يقتل نفسه بأن يركب طيارة يعلم أنها غير سليمة .. ومن ثم يستحيل اسمه (سارتوريس) نوعا من القدر أو المصير

وفى نفس العام لنشره (سارتوريس) ، نشر (الصخب والعنف) وهى إحدى مفاخر القرن العشرين .لقد ابتعد فوكنر عن

الأشكال التقليدية للرواية فى القرن التاسع عشر لكن الرواية لا تعد لغزا بالنسبة للقارئ الذى يقرأ جميس جويس الذى يدين له فوكنر بالكثير سواء بطريقة مباشرة أم غير مباشرة .. والرواية عن الدم والوراثة والعلاقات الأسرية داخل أسرة تنهار ، فكونتين ينتحر وكادى تنتهى بأن تصبح عشيقة لقائد نازى وجاسون يصبح رجل أعمال خاوى الروح ، وبنجى أبله ، والوالدان مثقلان بعوامل الوراثة ويجرفان الأولاد فى طريقهما المدمر .

وأحداث الرواية تمتد من طفولة كونتين وكادى وجاسون وبنجى فى أخريات ١٩١٨ حتى ١٩٢٨ فى عيد الفصح ، والأحداث لا تتابع تاريخيا ، وعدم السرد التاريخي هو الذى يقوم عقبة كأداة أثناء القراءة .. ومن الواضح أن رواية (الصخب والعنف) مقسمة إلى أربعة فصول منفصلة : القسم الأول خاص ببنجى فى ٧ أبريل ١٩٢٨ ، والثانى خاص بكونتين فى ٢ أبريل ، أما جاسون فيختص بالثالث ٦ أبريل ، والجزء الرابع يرويه المؤلف فى ٨ أبريل .

والجزء الذى يرويه بنجى من أشهر القطع الأدبية فى العالم ، فالحكاية يرويها إنسان أبله ، والحكاية لا تعنى إلا شيئا ضئيلا بالنسبة لقائلها . والمؤلف لا يتدخل ومن هنا يتسم بالموضوعية البحت . فالزمن سواء عند بنجى ، الزمن الماضى والزمن الحاضر

سواء ، وما حدث منذ ثلاثين سنة حي ومعاش إلا من شأن ما يحدث الآن فى الرواية .

وبينما نجد الجزء الذى يرويه بنجي متصفا بالموضوعية ، نجد الجزء الذى يرويه كونتين غارقا فى التجريد . فالزمن والشرف والعذرية هى الموضوعات السائدة ، وهى تلك الموضوعات التى يدور عقل كونتين فى فلكها .. ونحن نجد أن ذكريات كونتين عن الماضى تتطابق فى الغالب مع ذكريات بنجي وهذا القسم فى الحقيقة إنما يلقى ضوءا على القسم السابق .

ويتوتر هذا القسم عندما يتخيل كونتين محاولته لإفهام والدته أنه ارتكب جريمة المحرمات مع كادى ولا يعبأ أبوه بتهديده بالانتحار .

إننا نجد تنقيطا وفواصل واستعمال فوكنر للتعبير (وهو) أو (أنا) لتقديم الحوار المباشر فى فترات كاملة عن الذكريات لهو وسيلة اقناع رائعة من قبل المؤلف لكن الصعوبة في توصيلها إنما يرجع إلى الأفكار نفسها ..

والجزء الثالث مكتوب بنوع من الفكاهة . أما الجزء الأخير من الرواية فهو أ شدها (إقناعا) من الناحية الفنية ، حيث يخف توتر الأقسام السابقة .. ولقد كتب فوكنر عن هذا مقالاً (لقد حاولت

أن أجمع الأجزاء معا ، واملأ الفراغ ، وذلك بأن اجعل نفسى الشخصية الناطقة) .

وفى القسم الرابع نجد التقويم الايجابى « لوسى » خادمة الأسرة بكل أحلامها وصبرها واحتمالها وحبها ، وهى على تمام التناقض مع مستر كومبسون العصابية التى كان فشلها فى منح أطفالها الحب سبب تحلل الأسرة ونجد أنها تمنح كادى حبا كانت تفتقده . وبهذا تكشف أن موضوع (الصخب والعنف) هو مأساة كادى أو كما عبر فوكنر مأساة (المرآتين الضائعتين) : كادى وكونتين ، الابنة والأم .

ولقد أقلق التقطيع للسرد القارئ ، لكن يجب أن نتذكر أن فوكنر غير شغوف بالحكاية بمعناها التقليدى .. ورغم أن فوكنر لا يأخذنا إطلاقا فى داخل عقل كادى إلا أنها تصبح - بالتدريج - الشخصية الرئيسية فى الرواية .. وهناك جدال قام حول هذه الرواية كرواية .. ولم يحدث هذا الجدال حول روايته التالية (وأنا على فراش الموت) المروية على لسان أم ترجو زوجها أن يدفنها فى بلدها بين عشيرتها . وفى الرواية خمس عشرة شخصية ، كل يكشف عن قسم من الرواية ، أهمها شخصية الطبيب (بيبودى) الذى يقوم أحيانا بوظيفة المعلق على الأحداث وأسلوب الرواية الفكه يتحدى حتى

مارك توين ، ورغم هذا فالرواية جادة حيث يقول كاشن الناقد عن إحدى شخصياتها « هذا العالم ليس عالمه ، هذه الحياة حياته » .

هذا وقد وزعت رواية (المحراب) أكبر توزيع لأسباب لا تتصل بالأدب ، ولقد ظن النقاد أن العنف المنبث فيها مفرط وأن لغتها متصنعة ، واستدلوا على هذا من كلام فوكنر نفسه فى تقديمه لطبعة (المكتبة الحديثة) فقال إنها (فكرة رخيصة) كتبت لإدرار النقود . لكن الرواية جديرة كرواية ، لأنها تضم أجمل فقرات فكرية كتبها فوكنر . ثم أتبعها المؤلف برواية (الضوء فى أغسطس) وهى قصة رجل وحيد غارق فى وهدة اليأس والعنف والبحث الطويل الدائب عن مكان فى المجتمع وشعور بذاتيته . وقد استغل فوكنر أبرع استغلال أجمل ما فى رواياته التجريبية لإبراز الواقع الاجتماعى .

وملخص القصه تذهب (لينا جروف) إلى جفرس قادمة من الاباما بحثا عن لوكاس بورتش والد طفلها الذى لم يولد ، ثم تقابل بدلا منه (بيرون بنش) العازب الذى يقع فى غرامها ويعتنى بها حتى يولد الطفل . ويتصادف مقدم لينا مع اكتشاف قاتل الآنسة (بوردن) على يد (جوكريسماس) الذى كان الجميع يعتقدون أنه أبيض لكن نصيره السابق برون يعلم أنه زنجى . ولقد هرب وقتل

على يد ضابط . وفى نفس الوقت تضع لين وليدها وعندما يهرب بورشن مرة أخرى تترك مدينة جوسن ويصحبها بنش المخلص .

ولب الرواية هو قصة (جوكريسماس) حيث يشغل سبعة فصول رئيسية ، وهو لم يكن يدرى أصله الزنجى ، وكذلك نحن ، لكنه يدخل فى اعتباره أن المجتمع يعتبر الفرد إما أبيض وإما أسود . إن كريسماس يبدو أبيض والمجتمع يتقبله كذلك ، ولكن يدفع إلى أن يكتشف أنه زنجى وعندما يكون بين الزنوج يصر على أنه أبيض ومصيره لا يجد له استقرارا إلا فى أن يكون زنجيا أو أبيض . وتصرفه العنيف لكى يحرر نفسه من الآنسة بوردن هو السبب الرئيسى الذى يصنف من أجله تصنيفا نهائيا من قبل المجتمع ضمن (القتلة الزنوج) فيطارد وفق تقاليد الجنوب . وهو لا يجد السلام الذى ينشده ، فماضيه وبيئته يرفضان أن يمنحاه الراحة فيظل طريدا باعتباره ضحية الوراثة والمجتمع وهو نموذج ، لا باعتباره حامل القيم فى الرواية ، بل باعتباره الضحية العاجزة فى الرواية (الطبيعية) Naturalistic حيث تدمره قوى تفوقه .

وتعتبر ولادة لينا للطفل النقطة الدالة على العناصر الايجابية فى الرواية ، تلك العناصر القائمة فى جانب الحياة . والولادة مقابل

موت كريسماس ، حيث تخلط جدة كريسماس بين الوليد الجديد والحفيد الذى لم تعرفه إلا وهو طفل ..

وله رواية اسمها (بوبلون) تجد رواجا فى انجلترا لا بسبب قوتها الفنية ولكن بسبب موضوعها الجنسى . ثم ظهرت روايته العظيمة : (ابسالوم ، ابسالوم) وهى أكثر روايات فوكنر تأثيرا وهى رواية على مستوى فني عال وأخلاقى كبير لم تشهده أمريكا فى أدبها منذ رواية هنرى جيمس (أجنحة الحمامة) والفصول الأولى من أصعب الفصول من الناحية اللغوية وجوها غامض وعنيف وميلودرامى والحوادث غامضة مليئة بأشكال الإنهيار القادم، ولمحات من الماضى الضبابى ، والرواية تغتنى فى تضميناتها كلما تقدمنا وتفرض نفسها على خيالنا .

ويعد كونتين (الوسيط) فى الرواية بمعنى خاص فعن طريقه تسمع أصوات الرجال والنساء الغائبين والموتى ومعمار الرواية (شاعرى) لأننا لا نواجه إطلاقا فى هذا الكتاب الشاذ (بحقيقة توماس سوتبن) الذى يأتى إلى مدينة جوسن من لا مكان حيث يزرع أرضا اشتراها من الهنود ، ثم يتزوج أبنة أحد التجار ثم يقتل (هنرى) ابن (سوتبن) أخاه غير الشقيق (تشارلسرن بن) ليمنعه من الزواج من أختهما جوديت ثم يقتل سوتبن نفسه على يد

(ووش جونز) وهى امرأة بيضاء فقيرة اغتصب سويتن ابنتها ميلى . وهذه وقائع لا تقبل الشك . لكن الذى يثير الشك هو التساؤل عن دلالة هذه الأحداث والروابط التى تربطها . فربما تكون الرواية دراسة للشخصيات الثلاث روزا ، السيد كومبسن ، كونتين حيث يظهر المؤلف ردود أفعالهم إزاء حادثة واحدة . ومن ثم فالرواية تنحو منحى روايته (الصخب والعنف) و (وأنا علي فراش الموت) لكن هذه الرواية تفترق عن سابقتيها فهنا عقدة كاملة مركزية . وتنوع الأقسام الكامن في الرواية .

إن الرواية مليئة بالتكوين المعمارى ، هى رواية عن تشوش الواقعة والخيال عن تشوش الملاحظة والتفسير القائمين فى التجربة الإنسانية . وبالنسبة لكونتين كما بالنسبة لفوكنر نجد أن قصة (سوتبن) هى صورة (للجنوب) الذى يعد هو جزءاً منه لا ينفصل

ولقد كتب فوكنرالعديد من القصص القصيرة وقد بلغت خمسا وسبعين قصة أهمها قصة (الأوراق الحمراء) وهى قصة زنجى عند زعيم هندى يهرب عندما يموت سيدة ، ثم يطارد ويرجع به ثانية ليشارك الزعيم قبره – وهنا نجد موضوع الطراد – الذى يقوم به المؤلف – مطبقا لأول مرة فى اقتفاء كائن بشرى .

وتكمن براعة فوكنر فى قصصه القصيرة عن رواياته الطويلة . ونحن نجد التوتر والأسلوب المباشر والدقة فى المعالجة .

ثم ظهرت روايته (الذين لا يُقـهَرون) عام ١٩٨٣ وهي أقل رواياته صعوبة ، وهى تحوى أهم شخصياته ، ومن ثم تتيح للقارئ التعرف على عالم فوكنر وريف (يوكن ماتاوفا) الذى يفرح به .. ورغم أن الرواية أقل أهمية من (سارتوريس) إلا أنها أكثر إثارة . وتعد القصة آخر ما يقوله فوكنر عن أسطورة سارتوريس حيث يتبين حدود أسرة سارتوريس .

وفى عام ١٩٣٩ ظهرت روايته (النخيل البرى) وهى رواية مزدحمة فيها عقدتان فتتكون إذن من حكايتن : الحكاية الأولى عن (هارى ولبورن) الطبيب الشاب و(شارلوت ريتنمر) وهى امرأة متزوجة عندها طفلان تتخلى عن كل شئ من أجل الحب . وهى بهذا إنما تتحدى المجتمع « والاحترام » فى كل خطوة تخطوها . ثم يحكم على الطبيب بالسجن مدة خمسين عاما لاجهاضه المرأة وتسببه فى وفاتها . ثم هناك الحكاية الأخرى عن (الرجل العجوز) الذى لا نجد له علاقة بالقصة الأولى إلا فى إنه يسجن فى نفس السجن الذى يسجن فيه الطبيب .

أما موضوع قصته التالية (فلتهبط ياموسى) فإنما هو فى الحقيقة موضوعان : موضوع العلاقات بين البيض والزنوج ، وموضوع انهيار الوحشيَة ، وهدف فوكنر هو ربط الموضوعين عن طريق إظهار علاقة الإنسان بالأرض كإظهار للقيم الأخلاقية .

ثم دام صمت فوكنر عن إنتاج الرواية الطويلة مدة ست سنوات عاد ونشر بعدها روايته (مغتصب الأرض) عام ١٩٤٨ التى تعد تطويلا لقصته (فلتهبط ياموسى) وهى من أجمل ما حققه فوكنر ، ومن الصعب تناول الحدث الميلودرامى ، ومن الصعب كذلك ألا تثيرك هذه التركيبة فى الرواية . وإذا كان قد برع فى استعمال العبارة الطويلة التى بلا تنقيط والمليئة بالغنى والدلالة على الزمن المعاش فى روايته (ابسالوم ، أبسالوم !) فإنه يقلل هنا من استخدام تكنيك (تيار الشعور) stream of Consciousness إلا فى الدلالة على الطبيعة الحالمة فى تجربة تشارلس .

وفى عام ١٩٥١ ظهرت رواية (صلاة إلى راهبة) التى تعد تكملة لرواية (المحراب) حيث يطور فوكنر موضوعات العدالة والإثم والحدث المحورى يدور حول « تمبل دارك » التى هى الآن زوجة « جوان ستينفتر » الذى أصبح الزواج قيدا يدفعه مقابل خطيئة تركه لها .

والأسلوب متدفق يشير إلى استمرارية العمليات التاريخية ، ويشير « جافن ستينفتر » إلى أن الماضى لم يمت أبدا ، بل حتى إنه لا يعد ماضيا ، والفصول التاريخية فى الرواية من الأهمية بمكان لأنها تمثل محاولة فوكنر تسجيل حكاية ريف (ويكناباتاوفا) بطريقة قصصية بارعة .

وفى احتفالات جائزة نوبل فى ستوكهلم عام ١٩٥٠ أدلى فوكنر بحديث أعلن فيه إيمانه بالإنسان وبمستقبل الجنس البشرى . وكثير من عباراته تجسد فى روايته التالية (أسطورة) ١٩٥٤ فهى إذن رواية « ملتزمة » Committed رواية ذات هدف وقد فشلت لأنها لا تنهض مع الأقوال التى أعلنها فى الاحتفالات ، والنقاد يعدونها رواية ميتة . وكم يوحى العنوان ، فالمعنى الرئيسى لها كما قال فوكنر هو إعادة ولادة المسيح ، وإعادة صلبه ودفنه كجندى مجهول . وبنيان الرواية قائم على أجزاء تتشابه مع حياة المسيح ، وقد حاول المؤلف أن يجسد أفكاره فى هذا العمل حيث بلغ التجريد أقصاه . وهذا الاتجاه نحو التجريد والتعميم هو بحث عن الشمول والعالمية ولابد أن هذا علمه أن العالمية لا تأتى إلا من التحدث عن الجزئى . عن ريف (يوكناباتاوفا) لأن العام يبرز من خلال الخاص فى العمل الروائى .

إلى هنا تنتهى فصول الكتاب الخمسة الأولى ، وقد عنيت بالقاء بعض الضوء على تكنيك الفنان أكثر من عرض مضمون رواياته من خلال كتاب ميشيل ميلجيت عن فوكنر ، ولا يبقى إلا الفصل الأخير الذى يخصص دوما فى هذه السلسلة عن علاقة المؤلف بالنقاد ..

لم يبدأ الاهتمام بالرجل إلا مؤخرا ومنذ البداية والنقاد منقسمون ، إما يعتبرونه روائيا ، وإما يطردونه من هذا العالم ، والسبب فى هذا يرجع إلى صعوبته ، وكذلك إلى العنف والرعب المشين فى موضوعاته وخاصة فى روايته (المحراب) التى تقدم تحديا عنيفا لحساسية نقاده الأول .

وفى عام ١٩٣٢ كتب جوزيف وارن بيتش Joseph Warren Beach عن القوة والمهارة الفنية فى (الصخب والعنف) و (وأنا على فراش الموت) وتحدث عن فوكنر على إنه (أحد العباقرة العظام فى الأدب فى عصرنا) لكن ما يؤلم هو مادة موضوعه ونقاده فى فترة العقد الثالث من القرن لم يتبينوا المهارة ولم يروا إلا موضوع العنف . لقد وجد النقاد ما يمدحونه ، لكن معظمهم نبدوا فوكنر ككاتب جاد وذلك وفق عقائدهم والتزاماتهم السياسية وأول وأهم نقد وجه للكاتب الأمريكى هو فقدانه للحس السياسى والضمير الاجتماعى وهو مستغل خبيث للعنف والقسوة . وقد حمل

لواء النقد الناقد « ويندهام لويس Wyndham Lewis فى كتابه «رجال بغير فن » وقد تجمع هذا الهجوم الأمريكى على فوكنر فى كتاب « ماكسويل جيسمار Maxwell Geismar المسمّى » كتاب في محنة » ١٩٤٢ ويتلخص رأيه فى أن فوكنر خاضع لتأثير الماضى فى (الجنوب) مركزا كراهيته على (الزنجى والأنثى) مدلا من خلالهما على هزيمة الجنوب وأطلق على أعمال فوكنر ككل (الكراهية الكبرى) .

ولقد اعتبر الناقد أو . فولين O . Faolin فوكنر كاتبا سلبيا وركز همومه على دراسة مالكولم كاولى الذى يرى فى أعماله وحدة غير موجودة .

وهناك مقالة هامة كتبها جورج ماريون أو . دونيل George Marion O Dounell عنوانها فوكنر والأسطورة وقد نشرت عام ١٩٣٩ وقد رأى فى فوكنر حاملا للقيم التقليدية فى عالم متغير . ودراسة هامة لروايته الجديدة . فقد وجد الناقد القيم التقليدية للمسئولية الاجتماعية والأخلاقيه بشخصيات أسرة (سارتوريس) فى الروايات والقيم المناهضة للتراث وقيم تعبير الذات بشخصيات أسرة (سنوبس) وحاول تفسيره على رواية « المحراب »

وأهم دراسة قصيرة هي التى كتبها الناقد الكبيرمالكلوم كاولى رغم أن آراءه قد تعدلت بعد هذا . وقد نشر الرأى كتقدمة لكتاب The Portrable Faulkner فقد نظر إلى فوكنر على أنه ليس روائيا كبيرا ، بل شاعر ملاحم بالنثر وخالق أساطير ، يصوغها حول أسطورة تتعلق (بالجنوب) . أما (وارن) فقد ذكر أن الأسطورة ليست أسطورة متعلقة بالجنوب ، ولكنها متعلقة بمشكلة العصر ككل ، وذلك واضح فى مفهوم فوكنر عن العلاقة بين الإنسان والأرض ، ومفهومه تجاه الزنوج ، واستعماله للفكاهة والرمزية .

ومن أهم الدراسات الشاملة ما كتبه ارفنج هووى Irving Hawe بعنوان : « وليم فوكنر . دراسة نقدية » ١٩٥٢ وهو كتاب ليس عدائيا مع الكاتب وليس متعاطفا معه ، إنه يظهر أشكال الضعف والقوة عنده وذلك فى بصيرة ونفاذ .

أما المرجع الذى اعتمد عليه مؤلف هذا الكتاب فهو كتاب الناقدة أولجا فيكرى Olga Vickery « روايات وليم فوكنر » ١٩٥٩ وهو كتاب ليس بالسهل قراءته ، كما أنه ليس بالمثل كتابا نقديا فهى لا تصدر أحكاما بل تصدر تفسيرات لمعانى التكوين المعمارى لكل رواية على حدة . ولذلك فهى تهتم بجميع الكتب الثانوية فيها والهامة .

وهناك مقالة رائعة بعنوان : « ديستوفسكى أم ديكنز» كتبها ف . ر . ليفز F.R.Leavis ذكر فيها أن فوكنر تنقصه عبقرية دوستويفسكى وأن هناك أشياء مشتركة بينه وبين ديكنز وقد وافقه النقاد على هذا . وإن كان هناك آخرون نظروا إليه نظرة مالكلوم كاولى على أنه «شاعر ملحمى بالنثر »

موريس كرانستون :

ماذا فى رواية دروب الحرية ؟

★ (١٩٦٢) ★

تعد(*)« دروب الحرية »(١) نوعا من الزخرفة ، يقصد بها إعطاء صورة إجمالية لطرق الناس المختلفة للحرية ، لكنها تموج بتنوع الأساليب هذا وقد تركها سارتر دون أن يتمها وقد ظهر الجزءان الأول والثانى « سن الرشد » و « وقف التنفيذ » عام ١٩٤٥ ، وظهر الجزء الثالث « الحزن العميق » عام ١٩٤٩ ، وفى نوفمبر وديسمبر من السنة نفسها نشر سارتر فى مجلته « الأزمنة الحديثة » فصلين عنوانهما : « صداقة عجيبة » من الجزء الأخير . ثم أعلن سارتر بعد هذا أنه لن يكتب فيها المزيد مطلقا .

ويمكن للجزء الأول « سن الرشد » أن يكون رواية قائمة بذاتها وتكون كاملة .. ففيها بطل هو ماتيو أفضت به تجاربه المركزة فى خلال أيام قليلة من مجموعة أوهام عن الحرية إلى مجموعة أخرى وكلها سخيفة . أما الجزء الثانى « وقف التنفيذ » فهو نوع آخر من الرواية لقد أقام الرواية على نسق التكنيك « الواقعى » الأمريكى

(*) هذ الجزء أقتطعته من الفصل السابع من كتاب موريس كرفستون «سارتر » الذى ظهر لأول مرة عام ١٩٦٢ عن دار Oliver & Bayed ضمن سلسلة الكتاب والنقاد

(١) ظهرت الترجمة الكاملة للرواية عن دار الآداب من ترجمة الدكتور سهيل أدريس ، وقد احتفظت بترجمته لعناوين الرواية . أما النصوص داخل المقالة فهى من ترجمتى استنادا إلى النصوص المترجمة إلى الانجليزية الواردة فى تضاعيف الكتاب المذكور

عند جون دوس باسوس ، وهى محاولة لنقل تاريخ أسبوع ميونيخ فى فرنسا عن طريق « مونتاج » لردود أفعال أناس مختلفين ، وهو يقطع بسرعة - وقد يكون هذا أحيانا فى الجملة نفسها - ما يقال وما يفكر فيه شخص من الأشخاص إلى ما يقال وما يفكر فيه شخص آخر ، وينتقل من الأشخاص الروائيين أمثال ماتيو إلى الناس الواقعيين أمثال شامبرلين ودالادييه . فإذا تذكرنا ماقاله سارتر فى «ما هو الأدب» فإننا ننتقل من «وعى إنسان إلى آخر» .

ومع هذا ففى الجزء الثالث « الحزن العميق » ينتقل المؤلف إلى التكنيك الأشد إقناعا والذى نراه فى « سن الرشد » لكى نركز انتباهنا مرة أخرى على مصائر جماعة صغيرة من أصحاب النزعات الخيالية . والشذرات المنشورة من الجزء الرابع الناقص ليست إلا امتداداً للقسم الأخير من « الحزن العميق » .

لقد قلت إن ماتيو هو « بطل » الكتاب الأول ، لكن من الخطأ الاعتقاد أنه الشخصية التى يتعاطف معها أو يعجب بها سارتر بصفة خاصة ، ولا يجب أن نظل نعتقد أنه شخصية تمثل سيرة

---

(١) يشير المؤلف إلى الفريد شترن فى كتابه . « سارتر : فلسفته وتحليله النفسى » (المترجم) .

Stern, A. : Sartré, His Philosophy & Psychoanlysis Murdoch

حياة المؤلف . لقد فعل النقاد هكذا ، فنجد الأستاذ شترن [1] Stren يشير إلى « ماتيو - سارتر » وحتى الآنسة موردوخ تقول عن ماتيو: « مما لا شك فيه أنه صورة مصغرة عن سارتر »[1] . وفي الحقيقة إن ما في سارتر في ماتيو أقل بكثير مما في سارتر في روكانتان [2] حقا إن ماتيو شأنه في هذا شأن سارتر - مدرس فلسفة ثم يصبح جنديا ، بل كل منهما أكثر من محارب ، لكن لا يوجد أي تطابق بينهما . في الواقع هناك نوع من التهكم في الطريقة التي يجعل بها هذا المدرس أحد المصابين بخداع الذات دون بقية شخصياته الأساسية .

عندما تبدأ الرواية ، تخبره عشيقته مارسيل أنها حامل ، ويمضي الثماني وأربعين ساعة التالية يدفعها من أجل عملية الإجهاض . وهو يدقق للغاية حتى يدعها تذهب إلى امرأة عجوز قذرة تستعمل الطرق البدائية ، وهو كذلك مصمم ضد فكرة الزواج بمارسيل حتى تتجنب الطفل ، ورغم أنه يحس أنه شاخ وهو في الرابعة والثلاثين ، فهو يعتقد أن الزواج سيقضي على حريته ، لأنه

---

١) كتاب أريز موردوخ « سارتر العقلي الرومانتي » S. : Sartre Romantic Rationalist وقد ترجم محمود رجب الفصل الخاص بدروب الحرية من الكتاب في مجلة الأداب عدد مارس ١٩٦٢ (المترجم)

٢) بطل رواية سارتر الأولى « الغثيان » (المترجم) .

يتصور نفسه رجلا مستقلا للغاية . تقول له مارسيل ذات يوم : «أنت تريد أن تكون حرا ، حرا حرية مطلقة وتلك هى رذيلتك » . فيتضايق ماتيو ، لقد شرح لها آراءه عن الحرية مئات المرات من قبل ، وهى تعلم أن هذا أحب شئ لديه . لكنها تقول له ثانية : « تلك هى رذيلتك » .

ويسمع ماتيو عن طبيب يعد نجدة يمكنه أن يجرى العملية مقابل أربعة آلاف فرنك ،. فيتوجه إلى أناس مختلفين - أمه ، أصدقائه ، مكتب القروض - وهو مصمم على الحصول على النقود ، لكن باءت محاولته فى اقتراض النقود بالفشل . وفى لمسة تهكمية رائعة ، يجعل المؤلف أخا ماتيو البورجوازى المتباهى المسمى جاك (وهو نموذج عند سارتر يمثل « الخنزير ») يتلفظ ببعض الحقائق الهامة . يقول جاك لماتيو : « لو كانت لى آراءك فسأنزه نفسى عن طلب المعروف من شخص بورجوازى ملعون إننى شخص بورجوازى ملعون .. وزيادة على ذلك أنت يا من تحتقر الأسرة ، إنما تقضى على الروابط الأسرية وأنت تقترض منى » فيحاول ماتيو أن يبرر نفسه يقول ماتيو « إصغ إلىّ فهنا سوء فهم أنا لا أعبأ إلا قليلا بما إذا كنت بورجوازيا أم لا ، كل ما أريده هو » وهو ينطق

الكلمات الأخيرة من خلال أسنان مطبقة وفى نــوع من الخجل – «أن أسترد حريتى » .

يقول جاك « كنت أظن أن الحرية قائمة فى المواجهة الصريحة للمواقف التي ينفذ إليها المرء حامدا ويتقبل مسئولياته .. وأنت على أية حال ، قد بلغت سن الرشد يا عزيزى ماتيو المسكين » يقول هذا فى لهجة شفقة وتحذير « لكنك تحاول أن تزوغ من هذه الحقيقة للغاية ، أنت تحاول أنْ تتظاهر بأنك أصغر سنا مما أنت عليه حسنا .. ربما أكون قد ظلمتك فربما لا تكون فى الواقع قد بلغت سن الرشد فهذه السن سن أخلاقية ربما أكون أناقد بلغتها أسرع مما بلغتها أنت » .

وكما لو كان ماتيو يريد أن يبرهن على وجهة نظر أخيه أخذ يعزى نفسه بأن ينغمس فى صحبة الشباب الغض . فبدأ يخرج مع فتاة روسية بيضاء فى الثامنة عشرة ، اسمها بايفيش وأخيها بوريس المصاب بداء السرقة ، وكان أحد تلاميذه وبايفيش تحاول أن تجتاز امتحان الجامعة ، أما بوريس فى التاسعة عشرة وهو أشد إدراكا لشبابه وقد أغرته لولا وهى مغنية هرمه فى ناد ليلى . وقد ذهب الجميع الى ملهى ، فكانت صحبه من أربعة اشخاص

تثير الشجن ، وماتيو شغوف بان يؤكد حريته في حضور بايفش ويردد اقوال « جيد » عن « الافعال المجانية » Actes Grautuits اى الإتيان بالافعال التى ليس لديه دافع معقول لها كان يطلب الشمبانيا التى يكرهها وان يغرز سكينا فى يده ، وسارتر بالمثل يكشف عن سخف مثل هذه الافعال وخاصة سخف فكرة جيد من ان السلوك الذى من هذا النوع ليس باية حال من الاحوال تاكيدا للحرية .

وذات صباح ياتى بوريس الى ماتيو وايفيش اللذين يجلسان فى مقهى ، ويقول بان لولا قد ماتت وهى نائمة معه ، فهرب فى هلع ، وهو الآن قلق بصدد استرداد الخطابات الغرامية التى كتبها لها . فيتطوع ماتيو بإعطائه بعض الاوراق النقدية ، وهنا اخيرا يجد فرجا لدفع أجر عملية اجهاض مارسيل . لكن ماتيو يشك طويلا فى ان لولا لم تمت وانما هى تحت تاثير مخدر ولسوف تستيقظ . واخيرا تنتاب ماتيو حالة من الشجاعة ويرتد ثانية فيسرق النقود .

وفى الوقت نفسه كانت هناك تطوّرات أخرى . فإن صديق ماتيو الخبيث المصاب بالجنسية المثلية دانيال قد رأى مارسيل ومعه النقود من أجل عملية الاجهاض تثور ضده وتطرده من الشقة . وقيل لماتيو الان ان دانيال سوف سوف يتزوج مارسيل . ودانيال مستعد

ان يعترف ببنوة طفل ماتيو علي انه طفله . وهو يؤكد لماتيو انه رغم اصابته بالجنسية المثلية ، إلا أنه سوف « يقوم بواجباته كزوج »

وسرعان ما يجد ماتيو نفسه وحيدا فإن ايفيش التى تحتقره كثيرا كما تحتقره مارسيل تفشل فى امتحاناتها وتذهب الى الريف، وينتهى الجزء الاول بهذه الكلمات :

«راقب ماتيو دانيال وهو يختفى ، وفكر : « لقد بقيت وحيدا » . وحيدا لكننى ازداد حرية عن ذى قبل . لقد قال لنفسه فى الامسية السالفة : « آه لو لم توجد مارسيل : « لكنه وهو يقول هذا انما كان يخدع نفسه . « لم يتدخل مخلوق فى حريتى ، لقد جففتها حياتى » واغلق النافذة وارتد الى الحجرة ، ولا يزال عبق ايفيش يحوم فى الهواء ، استنشق الهواء وتذكر هذا اليوم العاصف ، « جعجعة لا طحن »

هكذا فكر . لا شئ : لقد منحت له الحياة من اجل لا شئ لقد منحت له الحياة من اجل لا شئ ، انه لا شئ ومع ذلك فلن يتغير . انه كما خلق . تثاءب : لقد انهى يومه وكذلك انتهى من شبابه . لقد قدمت الاخلاقيات الحسنة المختلقة خدماتها له فى خداع - الابيقورية الواعية ، التسامح عن طريق الابتسامة ، الاذعان الحسن

المشترك ، الرواقية – قدمت له كل المعاونات التى يستملحها الانسان ، دقيقة بعد دقيقة ، كحكم قاس على فشل الحياة . . . تثاءب وتثاءب ثانية وهو يكرر لنفسه : حقا ، حقا للغاية : لقد بلغت سن الرشد »

وتبرهن حوادث الجزءين التاليين على « سن الرشد» على انها مليئة بالتهكم . فلا يزال يعتقد انه « كما خلق » ، إنه النظام ، هذا كل ما هناك ، ولم يعد اشد تمثلا ، وظل حائرا كالابد . فـ « يقرر » ان يذهب ليقاتل فى اسبانيا ، لكنه لايذهب إلى هناك مطلقا ، وكان علي وشك ان « يضاجع زوجة اخيه اوديت التى تحبه ، لكن أوراق تجنيده التى ارسلت أثناء ازمة ميونخ تستدعيه « فى التو » . وعندما كان يعبر مركز نيف « يقرر » ان ينتحر ، لكنه يعدل عن قراره ويقول : « ربما فى المرة القادمة » .

ويصل ماتيو الى فرقته ، وفى الجزء الثالث « الحزن العميق » الذى تدور حوادثه فى مايو ويونيو عام ١٩٤٠ نجده فى الجبهة ، ويهجر الضباط فرقتهم اثناء زحف الالمان ، والناس الذين دمروا اخلاقيا ولا يفكرون الا فى العودة الى بيوتهم يسكرون وهم ينتظرون الهدنة من ثم يبدو فـــى القرية التى تعسكر فيها فرقة ماتيو فصيلة عسكرية من الطراز الاول فى الاى شاسير . ولقد استهوت ماتيو

وصديقا له من العمال صفاتهم العسكرية فاستمالوهما لكى يسمحوا لهما بالالتحاق بالفرقة فى برج كنيسة حيث يبذلون آخر محاولة للصمود فى وجه العدو .

وهناك فى البرج ، حيث قدر ان يقضى الالمان على ماتيو ، نجد أنّه وهو الذى لا يتأثر ، امامه ساعة اخيرة من العمل البطولى :

« لقد شق طريقه الى السور ، ووقف هنالك يطلق النار . كان هذا انتقاما على مستوى كبير . كل طلقة من طلقاته انما تنتقم لشك من شكوكه القديمة . » طلقة من اجل لولا التى لم استطع ان اسرقها ، وطلقة من اجل مارسيل التى كان يجب ان اخلو بها ، وطلقة من اجل اوديت التى لم ارد ان اقبلها . وهذه الطلقة من اجل الكتب التى لم اجرؤ أن اكتبها وهذه من اجل النزهات التى لم اقم بها اطلاقا ، وهده من آجل كل واحد بصفة عامة ممن اردت ان اكرهه وحاولت ان افهمه » . اطلق النار وكانت الالواح تتكسر من حوله . سوف تحب جارك كحبك لنفسك - طلقة : فى وجه هذا اللوطى ، انت لن تقتل - طلقة فى خيال المأتة هذا المقابل كان يطلق علي الناس ، على الفضيلة . على العالم كله ، الحرية هى الرعب ....لقد كان رأسه ملتهبا . كانت الطلقات تنطلق حوله مرة من الهواء أى ان العالم يشتعل وكذلك انا معه . واستمر

يطلق الرصاص لقد اطلق الرصاص ، لقد اغتسل . . انه قوى للغاية انه حر » . وربما يسئ الواحد منهم مقاصد سارتر عندما انتهى بماتيو الى هذه النهاية . ان الجو العام لهذا القسم من الرواية هو جزء « بطولى تماما إنّه جبن أولئك الذين لا يريدون أن يقاتلوا إنما يظهر من خلال عيون حادة وقحة .من الواضح أن الصفات العسكرية للآلاى قد ذكرت كموضع بإعجاب . وفى موت ماتيو هناك أثر خفيف فج من كبلنج أو فيلم عن الحرب من أفلام هوليود . وعلى أية حال كما أشار فيليب تودى ناقد سارتر الدقيق ، فإن ماتيو ليس المقصود به أن يكون « بطل القتال الذى يصنع الخير » إن المقصود به أن يكون تجسيدا لما أسماه هيجل (الحرية المرعبة)[١] ويموت ماتيو وهو « يعتقد » أنه حر فى النهاية ، لكن هذا الموت فى عين المؤلف ليس إلا آخر اخطاء ماتيو العديدة ، فليس حقا عند سارتر أن « الحرية هى الرعب » وهكذا فإن ماتيو الذى تأمل كثيرا في الحرية واهتم بها للغاية ، قد مات فى شجاعة . لكن دون أن يكتشف حقا ما هى الحرية .

أما البطل المحورى الآخر عند سارتر فى « دروب الحريه » فهو دانيال ، وقد ترك المؤلف مشكلته الرئيسية دون حل فدنيال لوطى أو

(١) مقتبسة من كتاب فيليب : جان بول سارتر ، دراسة أدبية وسياسية (المترجم)
Thody. P : J.P. Sartre, A Literary & Political Study.

هو ليس لوطيا فى عين نفسه ، إنه لوطى فى عيون الآخرين ، فهو من جهة يريد أن ينكر جنسيته المثلية ويتظاهر بإنه مجرد شخص «مختلف » عن الآخرين ومن جهة أخرى حيث إنه لا يستطيع أن يهرب من كونه يرى باغتباره شخصا عنده جنسية مثلية ، وأن نظرة « الآخر » تجسده هكذا ، فهو يتوق أن يصبح جنسيا مثليا كما يصبح الشئ الشئ المدى شيئا وأن ينهى شعوره بالإثم عن طريق التخلص من مشاعره جميعا . فهو يتوق أن يصبح حجرا ،بلا حركة.. بدون شعور ، أعنى .. . أن يصبح لوطيا كما تكون شجرة البلوط شجرة بلوط ..ان يخطئ .ان يقلق فى عمقه الداخلى » . لكن لا يتحقق حلم دانيال بطبيعة الحال .الوعى لا يمكن الا ان يكون وعيا .. الانسان لا يستطيع الا ان يكون ذاتية Supjectivity تخطيا Transcendence وجودا لذاته .

وهكذا يسير دانيال فى طريق اللوطى الشاعر بالإثم ، وهو يعاقب نفسه (لو أمكن استعمال هذا التعبير الفرويدى فى تلخيص قصة سارترية) ويعاقب الآخرين ولكن جهود دنيال فى معاقبة نفسه غير ذات أثر لقد صمم على قتل القطط التى يحبها ثم يعدل.. ويقرر أن يخصى نفسه ثم يعدل . وهو يمضى فى زواجه بمارسيل (نكاية فى ماتيو) لكن وهو فى شهر العسل معها ،

يتمرد على جسدها الأنثوى ، ويثيره جسد ذكر شاب هو جسد بستانى ، فيتركها . إن إثم دانيال يعبر عن نفسه أيضا على شكل الحكم الشامل الملئ بالغرور على سلوك الناس الآخرين بما فى ذلك رفاقه من أصحاب الجنسية المثلية .

وهناك منظر فريد فى الصالون الذى يصور دانيال السئ من ناحية العقيدة والنظرية السارترية عن (النظرة) . يذهب دانيال إلى الصالون ولديه النية على انتقاء شاب من الشبان الذين يترددون هناك ، ينتقيه بنقوده . وبينما هو يفحص الغلمان باستمتاع . يدخل رجل غريب مسن إلى المكان ويكون صداقة سريعة مع أحدهم . فيشعر دانيال أنه « قد استشاط غضبا حارقا » ضد القادم الجديد .. ويقرر أن يعاقبه . فيقرر أن يتبعه عندما يرحل ، يتصور جمال الفكرة لو أصبح مخبرا ويستجوب الرجل عن اسمه « ويرده إلى حالة من الفزع » وبينما هو يتلذذ بالألم الذى سيعانيه ضحيته يسمع أحدهم وهو يخاطبه من ورائه بأنه أحد عشاقه السابقين بوبى وكان يراقبه من غير أن يراه أحد . وعندما يصل إلى بوبى يستدير الرجل العجوز ويتطلع وعندما يرى دانيال واقفا هناك مع شاب فظ بجانبه يبتسم ابتسامة العارف . فيضطرب دانيال غضبا أكثر من ذى قبل . يقول دانيا لنفسه وهو أشد اضطرابا : « لقد حدث ورآنى

مع هذا الغلام واعتبرَني مبتدئا » إن دانيال يكره ما يسميه مبولة الاخاء الماسونى » : إنه يتصور كل واحد فيها . أنني أفضل أن أقتل نفسي فى التو على أن أبدو كهذا اللوطى العجوز » .

ونحن نجد أن دانيال خلال نزعته السيئة يتحول إلى المسيحية ، لكن دينه لا يكون إلا مجرد تدليس ، شأنه فى هذا شأنه فى الزواج.. وتأتى لحظة ابتهاجه أخيرا مع سقوط فرنسا . وعندما يعود إلى باريس ويرى كل شخص تقريبا يهرب فى ذعر أمام زحف الألمان ، يعيش دانيال تُجربة فرح برضاء حقيقى :

« لقد ظل عشرين سنة تحت المراقبة . لقد كان هناك جواسيس حتى تحت سريره . وكل عابر سبيل كان شاهدا على محاكمته ، كان قاضيا ، أو كان الشخصين ، كل كلمة يقولها تستعمل كقرينة ضده .. وإلا ، فى لمحة – الهرب» .

ان الناس الذين حكموا على دانيال بأنه لوطى يبدون فى حالة هرب تام ، لقد انزاح الألمان الملوحى الوجوه الأنيقين عندما تحملهم العربات إلى الشوارع المهجورة . إنه يتجول حتى نهر السين ، وهناك – بالصدفة– يواجه شابا فرنسيا جميلا هو فيليب ، وهو من المسالمين المحظوظين ، وكان على وشك الانتحار وقد أغرى دانيال فيليب عن طريق صبره اللوطى الطويل أن يغير رأيه ، وهو الآن

يتألق بلا غم وفى أعماقه الوسائل الفنية القديمة لهتك العرض ، فيأخذ دانيال فيليب إلى شقته ، ويستعد لمزاولة الجنسية المثلية معه وذلك عن طريق تعليمه كيف يكون حرا . ويسأله فيليب كيف يمكن أن يعلمه الحرية .

« قال دانيال وله مظهر المضطرب المرح : « يجب أن نبدأ باذابة القيم الخلقية . هل أنت طالب ؟

قال فيليب : « كنت طالبا » .

– القانون ؟

– كلا ، الآداب .

– هذا أفضل ، فى هذه الحالة ستكون قادرا على فهم ما سأقوله لك : الشك المنهجى – هل تبينت ما أعنيه ؟ « التحلل المتعمد » الذى كان عند رامبو يجب أن نبدأ عملية تحطيم كاملة ، لكن لا عن طريق الأقوال ، بل عن طريق الأفعال . كل شئ اقترضته من الآخرين سوف يتلاشى فى الهواء » .

وهذا هو آخر ما نسمعه عن دانيال وفيليب لكن يمكن ان نفترض أن علاقتهما سوف تتطور وتنتهى كما تطورت وانتهت العلاقة بين لوسين الشاب وبرجر اللوطى فى قصة سارتر القصيرة الأولى « طفولة زعيم » حيث أن تجربة البطل المصاب بالشذوذ لا

تجعله يريد شيئا أكثر من أن يكون سويا ومن ثم ينتهى إلى فاشى بورجوازى . ومرة أخرى ، يمكننا أن نتيقن أن أى نوع من الحرية التى يمكن أن يعملها فيليب من دانيال ستكون سخرية أشد من أى شئ يعتقد ماتيو أنه قد أحرزه .

ويجانب دانيال وماتيو ، هناك شخصية تقوم فى جزء من أجزاء « دروب الحرية » والتى يكون « طريقها للحرية » مهما للغاية ، رغم أن طريقها يبدو زائفا . هذه الشخصية هى برونيه ، وهو عضو متحمس مكرس حياته فى الحزب الشيوعى . وهو من الناس الذين يعتقدون أن مشكلة الحرية تحل بالتحديد الماركسى للكلمة على أنها « التعرف على الضرورة » وفى أول الرواية يحاول برونيه أن يغرى ماتيو على الالتحاق بالحزب الشيوعى . يقول له برونيه : « لقد نبزت كل شئ لتصبح حرا . خذ خطوة أبعد ، انبذ حريتك وسوف ينضاف كل شئ إليك » .

والسياسة بحر سهل عند برونيه أثناء سنوات الجبهة المتحدة ضد الفاشيست بل وحتى بعد تكوين الحلف النازى السوفيتى ، فهو يستمر يعتقد - دون تمحيص - فى حكمة الزعماء الشيوعيين إنه كجندى يسمح لنفسه بأن يؤسر على يد الجيش الألمانى الزاحف.. ثم يبدأ تنظيم خلية شيوعية فى معسكر الاعتقال . ان ما

يكربه هو بحث الذات الفـردة وعـدم وجـود دعـامـة عند الجندي الفرنسى المتوسط ،وهو لا يصبر على أن يبدأ الألمان بأبادتهم حتى يمكن إعادة الروح المعادية للنازية .

ويلتقى برونيه فى معسكر الاعتقال بمثقف غامض اسمه شنيدر ، ويكون معه صداقة ، وهو شخص يبدو عليه أنه يعرف كل شئ عن الشيوعية ، وهو يحاول أن يحط من شأن عقيدة برونيه فى قيادة الحزب . وأكثر من ذلك إن تنبؤ شنيدر عن التطورات السياسية تحققها الأحداث . وعندما ينكشف مدى التحالف الروسى الألمانى ، وتعود جريدة « الأومانتيه » إلى الظهور بتصريح من النازى ، تضيع جميع جهود برونيه فى خلـق حركة معادية للنازى فى المعسكر . ويظهر لنا شنيدر على أنه فيكاريوس ، وهو كاتب شيوعى معروف للغاية ترك الحزب احتجاجا ضد التحالف النازى السوفييتى ويبذل برونيه قصاراه كى يتلاءم مع الخط الحزبى الجديد ، لكن ارتباطه العاطفى بشنيدر - فيكاريوس قد أصبح الآن عظيما حتى أنه يقرر أن يشترك معه فى الهرب . وهناك شيوعيون أخرون فى المعسكر - على آية حال - يشوون لدى الألمان ، فيطلق الرصاص على فيكاريوس وهو يحاول أن يهرب . ويموت بين ذراعى برونه

« يقول فيكاريوس . « الحزب هو الذى اغتالنى» .

غمغم برونيه : ليته لا يموت . لكنه يعرف أن فيكاريوس على وشك أن يموت ...لا توجد قوة للانسان تستطيع أن تواجه هذا العذاب المطلق . إنه الحزب وقد قتله . حتى لو كسبت جبهة الاتحاد السوفييتى ، فإن الناس وحيدون . لقد تعلم برونيه المزيد ، لقد غاصت يده في شعر فيكاريوس القذر ، وصاح كما لو كان يريد أن يخفف الرعب ، كما لو كان فى استطاعة رجلين ضائعين يمكن فى اللحظة الأخيرة أن يقهرا الوحدة .

« إلي الجحيم أيها الحزب ! إنك أنت صديقى الوحيد »

فيكاريوس لم يسمع ....»

إن فيكاريوس ميت . وتتوقف الرواية وبرونيه يرتد إلى الحراس الألمان ، ويتأمل مدى اليأس الذى ينتظره . ونحن نترك برونيه – كما نترك روكانتان – على حافة النجاة . لأننا لانعرف شيئا عن مستقبله . وخلال الرواية حتى المنظر الأخير مع مكاريوس ، يجسد برونيه – كما بين سارتر – نوع الإنسان الذى هرب إلى القيم الجاهزة للحزب الشيوعى كمهرب من عذاب الاختيار الاخلاقى

وهكذا يمكننا أن نقول عن رواية سارتر « دروب الحرية » التى لم تنتـه إنه ولا درب من « دروب الحـرية » التى يسلكهـا اشـخـاصـه العديدون فى رأيه هو الطريق الصحيح ، رغم أن القارئ ربما تعلم شيئا عن طريق عملية معارضة واستبعاد هذا الاتجاه الذى يعتقد سارتر بالفعل أنه يقع فى طريق الحرية .

للمؤلف

أغنيات مصرية (شعر)

هكذا تكلمت العيون (شعر)

وثالثهما العشق (شعر)

جدل الجمالُ والاغتراب

الاغتراب · مدخل إلى الفلسفة

فلسفة الفن الجميل

دراسات فى علم الجمال

علم الجمال فى الفلسفة المعاصرة

الانسان والاغتراب

هيجل قلعة الحرية

الفلسفة والحنين إلى الوجود

الاغتراب فى الفلسفة المعاصرة

رحلة فى أعماق العقل الجدلى

هيدجر راعى الوجود

المتنبى والاغتراب

من القلق حتى الأمل .

تاريخ علم الجمال فى العالم

سارتر مفكراً وإنساناً (بالاشتراك)

تحت الطبع

الحب على جناح قوس قزح (شعر)

جدل الحب والكتمان

رحلة فى فكر طه حسين

جماليات الشعر المصرى المعاصر

جماليات الشعرالعربى المعاصر

جدل اليأس والأمل

الأعمال الشعرية الكاملة (أربعة مجلدات

علم الجمال فى التاريخ

هيجل وعلم الجمال

علم الجمال والاغترابّ

مذاهب وتيارات جمالية

قاموس المصطلحات الجمالية

قناع الأمل

نيتشة : النسر والأقزام

قيس بن الملوح : المجنون هائماً

لوكاتش : حدل الانسبان الشامل

موسوعة علم الجمال

مفتاح الثقافه

هيجل والثقافة

الفلسفة على شجرة المستقبل

جماليات القصة القصيرة

جماليات الدرام المعاصرة

نقاد فى ميزان النقاد

أقمار على شجرة العائلة (شعر)

السينما والاغترابَ

الفن السينمائى فى التاريخ

من ترجمات المؤلف

جلسة سرية (سارتر)

تمت اللعبة (سارتر)

كافكا (أوزبورن)

بيكيت (سكوت)

جويس (جروس)

جيد (ايرلاند)

فرويد (فروم)

كيركجور (برانت)

إيونيسكو (كو)

هيدجر (جرين)

سارتر (كرانستون)

فلسفة النفى (ماركيوز)

فن الحب (فروم)

الخوف من الحرية (فروم)

الواقعية فى الفن (فنكلشتين)

خفايا الحياة (ولسون)

جدل الحب والحرب (هيرقليطس)

تاريخ الفلسفة اليونانية (ستيس)

زعزعة الأساسات (تيليش)

أسطورة سيزيف (كامو)

سارتر عاصفة على العصر (٤٠ دراسة مترجمة)

تحت الطبع

تاريخ النقد الحديث (ويليك ٨ مجلدات)

أفول الأوثان (نيتشة)

هذا الإنسان (نيتشه)

فى الطريق إلى اللغة (هيدجر)

محاضرات تاريخ الفلسفة (هيجل)

محاضرات فلسفة الدين (هيجل)

الرسائل (هيجل)

قاموس الأفكار الحديثة (بولوك وستاليبراس)

(تم بحمد الله)

رقـــم الإيـــداع
٩٨ / ٥٧٧٠



الناشر

دار الثقافة للنشر والتوزيع

٢ شارع سيف الدين المهرانى - الفجالة

ت : ٥٩٠٤٦٩٦ القاهرة